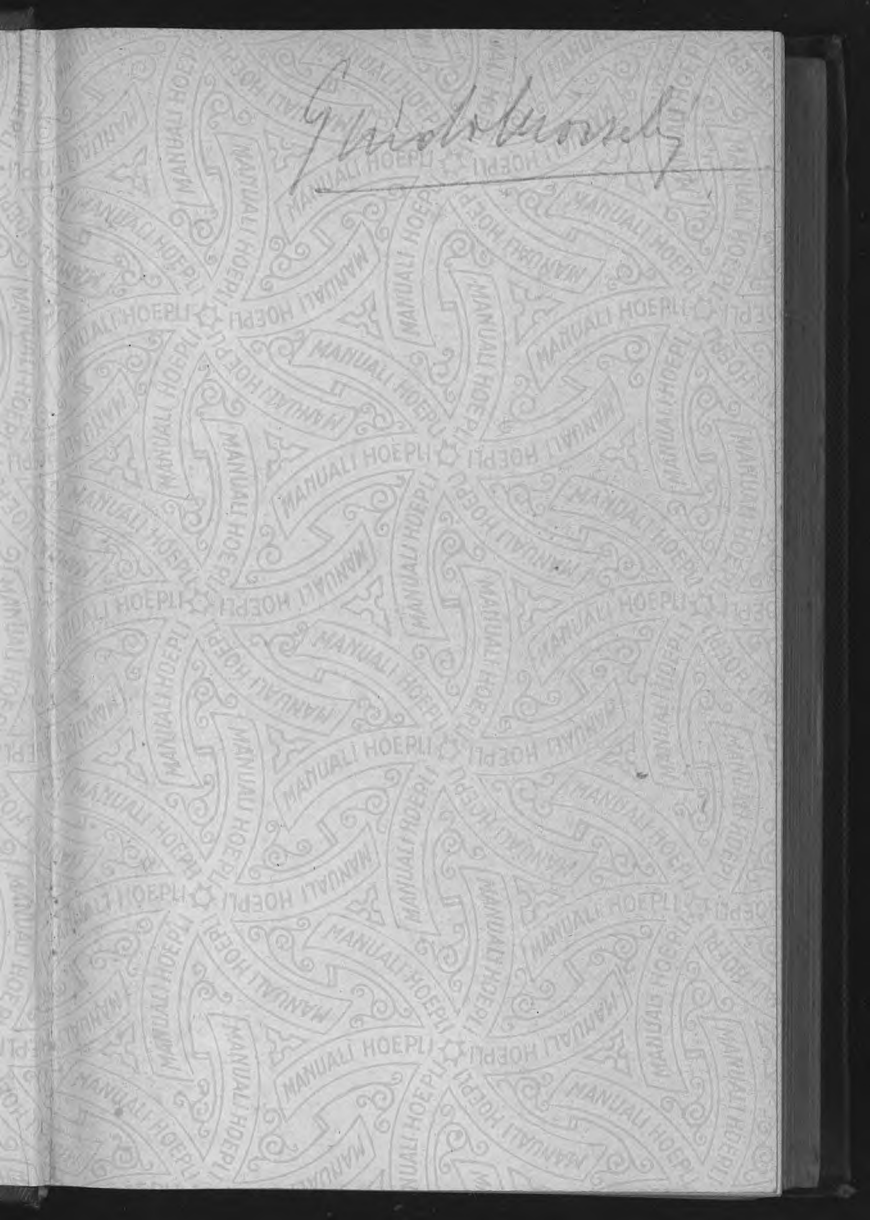
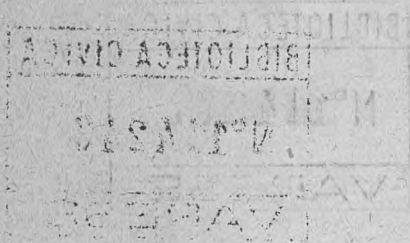
M.º G. MAGRINI

MANUALE
DI
MUSICA

ULRICO HOEPLI - MILANO

MANUALE DI MUSICA

M.° GUSTAVO MAGRINI

MANUALE DI MUSICA

TEORICO-PRATICO

PER LE FAMIGLIE E PER LE SCUOLE
AD USO DEGLI INSEGNANTI E DEGLI ALUNNI

Musica - Strumenti musicali - Acustica
Teoria - Armonia - Canto - Pianoforte
Storia - Terminologia musicale
Dizionario dei principali musicisti

Terza edizione riveduta, corretta e ampliata

ULRICO HOEPLI
EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1923

INDICE

CAPITOLO I.

La musica in generale.

Capitolo II.

Strumenti musicali.

Capitolo III.

Acustica musicale.

CAPITOLO IV.

Teoria o grammatica musicale.

CAPITOLO V.

Armonia.

CAPITOLO VI.

Canto.

CAPITOLO VII.

Pianoforte.

CAPITOLO VIII.

Storia della musica.

IL PERCHÈ DELL' OPERA

Incaricato dall'Egregio Editore Comm. Hoepli di compilare un Manuale di Musica per le famiglie e per le scuole, compresi come un'opera di tal genere non fosse lavoro inutile, e accettai l'incarico nella fiducia di riuscire a fare cosa giovevole.

Raccolsi perciò in questo lavoro i frutti dell'esperienza acquistata in lunghi anni d'insegnamento: le famiglie, le scuole ed anche gli studiosi vi troveranno ammaestramenti, norme e notizie che non potrebbero avere altrimenti, se non ricorrendo agli artisti di professione o a trattati che svolgono particolarmente i singoli rami di studio.

Alle famiglie è rivolta in modo precipuo la parte che tratta del Canto e del Pianoforte; non che nelle famiglie si coltivi esclusivamente questi due rami di studio della musica, ma perchè l'uno e l'altro, il primo per la supposta facilità che gli si attribuisce, il secondo perchè (ohimè) è tanto comune, sono i più conosciuti e i meno curati.

Per cantare, dai più si crede che basti un po' di voce ed un accompagnamento qualsiasi, senza studio

alcuno e preparazione. In questo modo non solo i risultati son men che mediocri, ma spesso si giunge a guastare una voce che, ben guidata, avrebbe potuto riuscire a qualche cosa.

In quanto al Pianoforte, per lo più i primi princìpi sono dati o dalle madri o dalle maestrine, perchè si pensa erroneamente che chiunque sappia tenere le mani sulla tastiera possa insegnare il Pianoforte ad un alunno principiante. Mentre per il Violino o per un altro istrumento si ricorre fin da principio ad un Maestro, ad un artista di professione, è difficile che si faccia questo per il Pianoforte; è naturale che chi ne ha studiato un poco (e chi non sa strimpellare un ballabile?) si trovi in diritto di risparmiare le lezioni di un professionista. Non condanno l'economia, che trovo giustissima, ma vorrei che madri e maestrine si persuadessero bene che in questo, come in ogni altro studio, una buona riuscita può dipendere dai princìpi, e che non è facile, come si crede, avviare un fanciullo allo studio del Pianoforte.

Nei capitoli, dunque, che trattano del Canto e del Pianoforte, ho cercato di porre riparo agl'inconvenienti testè menzionati, indicando la via razionale e pratica da seguirsi per dare il giusto indirizzo al principiante e spiegando come si deve studiare ed insegnare.

Il capitolo che tratta del Pianoforte contiene inoltre tutte quelle cognizioni sulla storia e sulla costruzione di questo istrumento, sulla sua letteratura ecc. ecc. le quali, a norma dei vigenti programmi dei Conservatori e degli Istituti musicali del Regno, vengono richieste a coloro che devono sostenere gli esami di licenza e magistero.

Agl'insegnanti poi delle Scuole Normali ed a quelli delle Scuole Elementari è rivolta in ispecial modo la parte del capitolo sul Canto, nella quale si tratta della voce nell'infanzia e nell'adolescenza, e quanto concerne l'insegnamento del Canto in questi due periodi. Per quanto mi risulta da mie inchieste particolari, se nelle scuole il Canto viene insegnato bene dal lato musicale, non altrettanto si può dire dal lato fisiologico, perchè non si hanno riguardi speciali all'estensione delle voci in rapporto alle diverse età, ai registri, alla emissione vocale ecc. ecc.

Gli altri capitoli: Teoria, Armonia, Acustica, *ecc. ecc. sono scritti per uso delle famiglie e delle scuole: possono inoltre servire ai maestri ed agli artisti di professione, come riassunto che risparmi di ricorrere ad opere speciali. In questi capitoli, la materia non è trattata profondamente, ma vi è quel tanto che può bastare per la coltura musicale di chi, senza la pretesa di diventare un artista, aspira al nome di buon musicista.*

M.º GUSTAVO MAGRINI.

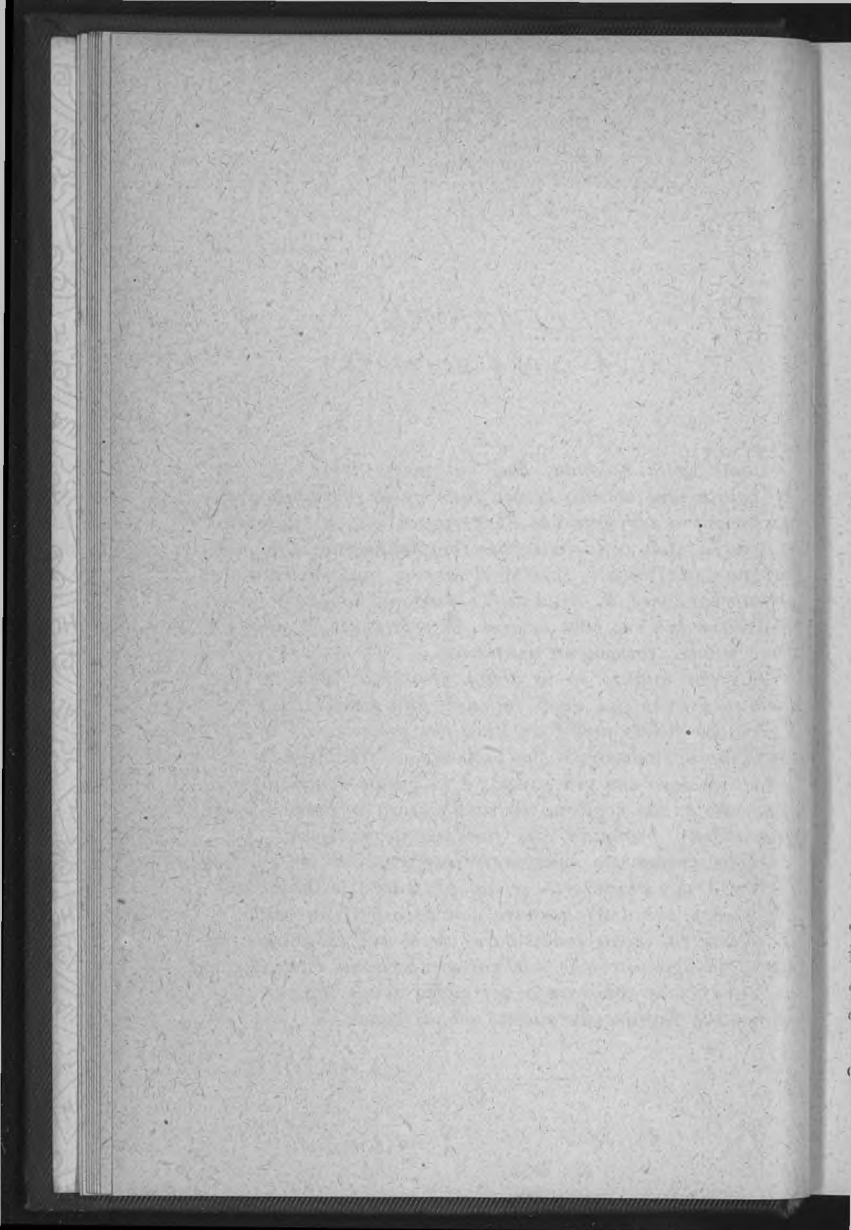
PREFAZIONE

ALLA TERZA EDIZIONE

Come nella seconda, così in questa terza edizione ho voluto fare al mio lavoro tutte quelle modificazioni, correzioni e aggiunte che l'esperienza mi ha suggerito: alcuni capitoli vennero rifatti completamente, altri non furono che ritoccati, cosichè il lavoro, pur conservando il suo carattere di Manuale e rispondendo allo scopo primitivo per cui ebbe origine, si ripresenta se non del tutto nuovo, certamente rinnovato.

Ma per quanto io lo abbia arricchito, debbo ripetere quello che già dissi in capo alla prima edizione, e cioè che questo non è un libro che pretenda di andare in mano dei maestri o che pretenda di estendere la coltura di coloro che già sanno: è la guida di coloro che ignorano e che vogliono un'idea chiara e precisa, per quanto non profonda, dei fondamenti musicali.

Molti insegnano musica e impartiscono lezioni di Canto o di Pianoforte senza possedere le necessarie cognizioni per disimpegnare con decoro il loro ufficio. A questi in modo particolare va il mio Manuale, a questi ed agli altri che non vorranno che la musica sia la superficiale conoscenza dei suoni senza alcuna fondamentale ragione di quanto eseguiscono.

L'AUTORE.

CAPITOLO I.

La Musica in generale.

1. Definizioni e proprietà della Musica.

La parola Musica è derivata dal greco Musa; Muse erano le dee delle Arti. Prima, con questo nome veniva chiamata ciascuna arte, in seguito, soltanto l'arte dei suoni, riserbando in tal guisa il nome Musa alla Musica quale arte astratta, a differenza delle altre arti che sono rappresentative.

La Musica può venir definita in vari modi: « Arte di commuovere e suscitare i sentimenti dell'anima per mezzo dei suoni » — « Arte soprannaturale che affascina, conquide i sensi e trasporta l'uomo nelle più eccelse regioni dell'ideale » — « Linguaggio dell'anima espresso dai suoni » ecc., ecc.

Prescindendo da tutte queste definizioni che sono di indole estetica, il modo migliore per esprimere il significato della Musica è il seguente: « *Arte di combinare i suoni in modo gradevole all'orecchio, secondo leggi determinate* ».

La Musica come esecuzione va considerata Arte, come composizione Arte e Scienza.

❦

La Musica, unico linguaggio comune a tutti gli abitanti della terra, ha sempre avuto una grande influenza sui costumi, sull'eroismo guerriero, sulle passioni, sui riti religiosi e in generale su tutte le manifestazioni umane, perchè, come nessun'altra arte, agisce sull'animo e sulla fantasia, lasciando profonde emozioni nel cuore.

La Musica, oltre all'essere un mezzo non indifferente di coltura per l'azione che essa esercitò sempre sull'incivilimento, ha pure un grande potere educativo; lo sviluppo del gusto musicale e i nobili sentimenti che la musica suscita sono di efficace aiuto all'educazione morale e intellettuale. Il canto poi, che è la manifestazione spontanea e più naturale della musica, essendo un esercizio che sviluppa i polmoni e gli organi della voce, influisce e giova pure all'educazione del corpo. Queste infatti sono le ragioni principali per cui il canto viene insegnato nelle scuole e non per solo divertimento o per diversivo agli altri studi.

2. Fattori della Musica.

I fattori costitutivi della musica sono tre: *suono, ritmo, tonalità.*

Il *suono* (vedi capitolo III) è prodotto dalle vibrazioni di corpi elastici e viene trasmesso al nostro orecchio per mezzo dell'aria.

Il *ritmo* (vedi capitolo IV, par. 21) è l'ordine con cui si succedono i suoni in rapporto alla loro durata; in altri termini, vari movimenti di suono ordinati in un determinato spazio di tempo.

La *tonalità* (vedi capitolo IV, par. 10) è il modo con cui i suoni, per le affinità naturali con cui sono collegati fra loro, si associano e si dispongono in vari rapporti determinati.

3. Melodia e Armonia.

Nella Musica in generale si distingue la *melodia* e l'*armonia*.

La *melodia* è una successione di suoni, gradevole all'orecchio, la quale costituisce il cosidetto concetto musicale; essa è l'ispirazione, vale a dire il frutto dell'immaginazione.

L'*armonia* invece è l'unione simultanea di vari suoni, governata da speciali leggi tecniche, conforme ad un principio estetico. Essa serve ad accompagnare la melodia, costituisce la sua base e ne stabilisce la tonalità.

L'armonia, o scienza degli accordi, forma quell'importante parte di studio della Musica che si occupa della formazione degli accordi, delle leggi della loro successione e di tutte le varianti cui possono andare soggetti.

Per *accordo* s'intende l'unione simultanea di tre o più suoni (vedi capitolo V).

4. Generi della Musica.

La Musica può essere di due generi: *vocale* e *strumentale*.

Dicesi *vocale* quella in cui le combinazioni dei suoni vengono prodotte da una o più voci; *strumentale*, ossia *musica pura*, quella in cui le combinazioni dei suoni vengono prodotte da uno o più speciali meccanismi, detti *strumenti musicali*.

Praticamente però si fanno pure appartenere al genere vocale tutte le composizioni scritte per canto con accompagnamento di pianoforte o di altri strumenti.

La musica vocale, precedente in ordine cronologico la musica strumentale, nella sua forma primitiva, consisteva probabilmente in una specie di colorito, sovrapposto alla parola per aumentarne l'intensità e rendere così più evidente ed espressivo il significato; mentre la musica strumentale, apparsa in principio per accompagnare e per sostituire le voci con gli strumenti, ebbe le sue prime manifestazioni nelle Danze, le quali diedero poi man mano origine e sviluppo ad altre forme di componimenti musicali del tutto indipendenti, costituendo così la vera *musica pura*, *assoluta*, senza alcuna espressione determinata.

Dallo stile, dalla sua struttura, dal luogo o dallo scopo per cui viene composta ed eseguita, la musica acquista un carattere particolare e si distingue in:

musica religiosa;
» sacra;
» da teatro;
» da camera;
» classica;
» militare e da ballo;
» popolare.

5. Musica religiosa.

La musica religiosa, che può essere vocale e strumentale, abbraccia tutte quelle forme di componimenti le quali non permettono l'espressione troppo appassionata dei sentimenti e conservano sempre un andamento regolare, grave e solenne: in questo genere di musica tanto la melodia quanto l'armonia devono essere informate rigorosamente alle leggi tecniche e condotte con dignitosa severità.

Oltre le forme di componimenti brevi, per voci o per istrumenti, come: Andanti religiosi, Preghiere, Preludi, Inni religiosi, ecc., ecc., tipo caratteristico di questa musica è l'Oratorio.

L'*Oratorio*, grandiosa forma di componimento per voci a solo, cori ed orchestra, ha indole religiosa e drammatica nello stesso tempo: è cioè un dramma di argomento sacro, ma senza apparato scenico come nell'Opera.

La *Cantata sacra* non è altro che un Oratorio di piccole proporzioni, giacchè essa pure attinge argomento da testi sacri e conserva il carattere severo della musica religiosa.

L'Oratorio è come transizione fra la musica religiosa e la musica teatrale.

6. Musica sacra.

La musica sacra non va confusa con la musica religiosa. La musica sacra è la forma particolare che l'Arte ritrovò nel medio evo per cantare e per accompagnare la preghiera della Chiesa, e che tuttora si eseguisce durante le sacre funzioni. Essa, oltre all'essere informata alle norme liturgiche, cioè alle prescrizioni della Chiesa, per quanto ne riguarda la forma, ha uno stile grave, legato e serio: elementi questi indispensabili per renderla appropriata al luogo in cui viene eseguita.

La musica sacra comprende la Messa (breve o solenne, di gloria o di requiem, a voci sole o con accompagnamento di organo oppure di orchestra), i Vespri, i Salmi, le Antifone, le Litanie, i Mottetti, ecc.

A questo genere di musica appartiene pure il Canto fermo o gregoriano, che è il vero e proprio canto della Chiesa usato dai sacerdoti.

7. Musica da teatro.

La musica da teatro, che è vocale e strumentale, è destinata a descrivere o accompagnare un'azione, a rappresentare un fatto qualunque, abbia esso la sua base nella storia, nella mitologia, o sia del tutto immaginario.

La musica da teatro, data l'infinità di sentimenti da esprimere e da imitare, non hâ uno stile definito, salvo quello del compositore da cui risulta la sua personalità; essa è libera e non legata a convenzioni di forma.

La musica da teatro raggiunge il massimo della potenzialità espressiva non solo per il fatto che il suo carattere è particolarmente drammatico e melodico, ma anche perchè in essa vengono impiegati senza limiti i mezzi migliori e più efficaci per la produzione e la combinazione dei suoni. Infatti oltre che di tutte le voci, maschili e femminili, trattate individualmente e collettivamente, essa si serve di tutti gli strumenti musicali; questo complesso è capace di un'infinità di coloriti e di grande sonorità.

La musica da teatro viene anche chiamata *drammatica* perchè, in origine, la parola dramma volle dire azione rappresentata. È però da osservarsi che, poichè l'azione rappresentata fu quasi sempre a forti tinte, improntata a passioni violente, l'aggettivo «drammatico» uscì dal teatro e venne a significare passione, dolore, martirio, ecc., nella espressione più alta e più forte.

Così in musica la parola «drammatica» non dice solamente azione scenica accompagnata, ma una musica qualunque che per le qualità sopradette acquista valore e carattere drammatico. Così ad es. una romanza od una qualsiasi composizione musicale da camera può essere drammatica; come pure può essere drammatica una voce che meglio si presta a rendere le passioni violente.

La musica da teatro comprende grandiose forme

di componimenti. con azione scenica, divisi in più parti e distinti dall'azione che rappresentano e dalla diversa indole degli argomenti.

Queste forme grandiose ebbero in origine il nome di Melodramma (da *melos*, melodia, e *dramma*, azione); ora invece è usanza comune di chiamarle col nome generico di *Opera*, la quale si distingue in tre categorie principali: *Opera seria, Opera semiseria, Opera buffa.*

L'*Opera seria* ha generalmente per argomento un dramma od una tragedia, e mira a destare sensazioni violente, improntate sempre ad una forte passionalità. A seconda dell'indole dell'argomento che tratta, dell'epoca in cui è apparsa e infine del modo con cui la parte musicale è trattata tecnicamente, l'opera seria può essere classica e romantica; le opere di Mozart ad es. vengono considerate classiche, quelle di Wagner, romantiche.

Gli operisti italiani poi, specialmente Donizetti e Verdi, per il fatto che la musica accompagna un dramma, una tragedia od una commedia in poesia, sogliono aggiungervi l'attributo «lirico» e chiamare le loro opere: *dramma lirico, tragedia lirica, commedia lirica.*

La parola lirica non significa altro che musica; come la parola dramma vuol dire azione. Per *musica lirica* però s'intende quella che ha una potenzialità espressiva dolce, moderata ed un carattere soave, gentile e senza scatti; mentre la *musica drammatica*, come è già stato detto, ha sempre forti accenti passionali.

L'*Opera semiseria,* oltre all'essere improntata al

sentimento passionale, possiede una certa giocondità, che in taluni casi è molto vivace e desta perfino l'ilarità.

L'*Opera buffa* è tutta giocosa, brillante e sparsa di umorismo; il soggetto e l'indole dell'argomento trattato non sono quindi mai nè tragici nè drammatici.

A queste tre categorie se ne possono aggiungere altre che però non sono che derivazioni: così ad es. l'*Opera-ballo*, che è un'Opera seria di grandi proporzioni, alla quale è innestato l'elemento coreografico; l'*Opera idillica*, o semplicemente *Idillio*, la *Leggenda*, l'*Opera eroica*, ecc., ecc.; tutte denominazioni però che si riferiscono più all'argomento dell'azione che al carattere della musica.

La musica da teatro comprende infine l'*Opera comica*, l'*Operetta* ed il *Vaudeville*, tutte forme di componimento più leggere, che consistono in un misto di canto e prosa ed hanno importanza artistica inferiore.

8. Musica da camera.

La musica da camera, che è vocale e strumentale, pur essendo libera, è però sempre informata a princìpi fissi, in ispecie per quanto ne riguarda la forma. Il suo carattere specifico è quello di essere elegante, semplice e di avere una passionalità affettuosa.

Essa comprende tutte quelle composizioni per canto con accompagnamento di pianoforte, intessute

sopra una breve poesia lirica, come Romanze, Melodie, Canzoni, ecc., e così pure tutte le numerose forme di componimenti brevi, scritti per solo pianoforte o per altri strumenti (generalmente strumenti a corda e flauto) con accompagnamento di pianoforte, come Fantasie, Sonate, Capricci, Suites, Notturni, Scherzi, ecc., ecc., e che vengono eseguiti nelle sale particolari e nei concerti.

Però, per musica da camera, propriamente detta, s'intendono (nel linguaggio tecnico della musica) soltanto quelle composizioni di genere strumentale (pianoforte solo, strumenti ad arco soli o in unione al pianoforte) [1] nella forma di *sonate*, *duetti*, *trio*, *quartetti*, *quintetti*, ecc., di cui lasciarono preziosi modelli i classici maestri.

Quando la musica da camera, presa in senso generale, è più complicata e possiede maggiori difficoltà tecniche per gli strumenti, mercè le quali viene messa in evidenza la valentìa e il virtuosismo degli esecutori, prende il nome di *musica da concerto*. Con questo nome vengono pure chiamate tutte le composizioni, come Sinfonie, Suites, Preludi, Intermezzi, ecc., scritte per Orchestra o per Banda.

9. Musica classica.

Per musica classica s'intendono quelle composizioni antiche che servirono di modello agli autori moderni. In linea generale gli autori classici seguono

[1] Alle volte si trovano impiegati anche gli strumenti a fiato (Flauto, Clarinetto, Oboe, ecc.) però raramente.

leggi fisse, in contrapposto dei moderni che sono più liberi.

La caratteristica della musica classica, qualunque sia la forma del componimento, consiste nella sobrietà della sua struttura, nell'equilibrio, nell'ordine e nella proporzione giusta con cui sono disposte e svolte le singole parti, le quali nel loro insieme formano un tutto omogeneo; nella musica classica si rileva inoltre una rigorosa, costante osservanza delle leggi tecniche.

La musica che si stacca dalla classica per la maggior libertà della forma e per il carattere più espressivo della melodia, la quale ha pure uno sviluppo più ampio, prende il nome di *romantica*.

Ad esempio, le composizioni di Mozart e di Beethoven sono classiche, mentre quelle di Schumann sono eminentemente romantiche.

10. Musica militare e da ballo.

La musica militare si distingue per il suo carattere marziale e grandioso e per i suoi accenti ben definiti. Essa è per lo più strumentale, e comprende le Marce, gli Inni, le Marce funebri, le Marce trionfali, le Fantasie, ecc.

La musica da ballo è soltanto strumentale e serve per accompagnare la danza; i suoi accenti perciò debbono esattamente corrispondere ai passi ed alle movenze di questa.

La musica da ballo, come quella militare, ha una struttura ben quadrata e regolare, ed il ritmo, ossia la cadenza, vi predomina costantemente.

11. Musica popolare.

La musica popolare propriamente detta (canzone del popolo, folklore musicale) è quella che spontaneamente scaturisce dall'anima del popolo per il bisogno istintivo che esso ha di manifestare i sentimenti dell'anima, servendosi della stessa voce come istrumento e creando melodie e canzoni.

Dicesi pure popolare, o meglio musica di genere popolare, tutta quella, sia vocale che strumentale (per lo più ispirata al carattere etnico di una data regione) la quale ha una struttura molto melodica, semplice, chiara, con ritmi spontanei e brevi, accenti frequenti e ben determinati ed è facilmente afferrabile.

Il carattere popolare si trova per lo più nelle forme di componimento come Danze ed Inni, specialmente se intessuti su poesie patriottiche, Arie, Canzoni, Canzonette, ecc.

12. Stile.

Lo stile è l'immagine della personalità del compositore, del suo spirito e del suo pensiero. Tutte le composizioni musicali hanno uno stile, ossia una maniera di essere ed ogni autore ha il suo, che risulta più o meno evidente.

Lo stile perciò dev'essere inteso in due sensi: *soggettivamente* e *oggettivamente*.

Soggettivamente, è il modo particolare di sentire

e di esprimere di ciascun compositore, in altri termini l'impronta della sua fisonomia artistica. Questo, che è lo stile individuale, può avere maggiore o minore originalità. Un compositore di genio e che abbia uno stile molto originale esercita sempre influenza tanto sui contemporanei quanto sui posteri ed il suo stile si diffonde, s'impone, trova imitatori e seguaci.

Oggettivamente invece, lo stile è la maniera di essere della musica e viene considerato sotto vari aspetti. In rapporto al genere ed al carattere della musica, si ha lo stile *classico*, *romantico*, *religioso*, ecc.; in rapporto alla struttura della musica, lo stile *legato*, *fugato*, *polifonico*, *severo*, *libero*, ecc.; in rapporto all'estetica, lo stile *elegante*, *elevato*, *aristocratico* ecc.; in rapporto al tempo, lo stile *antico*, *moderno* ecc.

Infine vanno menzionate le cosidette *Scuole*, le quali si formano quando una serie di compositori o di artisti segue un dato indirizzo di stile; questo può essere dato tanto da un individuo solo (Scuola Verdiana, Scuola Rossiniana, Scuola Wagneriana, ecc.), quanto dal carattere di una nazione tutta (Scuola italiana, Scuola francese, Scuola russa, nordica, tedesca, ecc.), o di un periodo storico di essa (Scuola italiana del seicento, del settecento, ecc.).

13. Componimento musicale e sue forme.

Benchè una melodia, per quanto breve, oppure una successione di accordi, costituiscano un componimento, o composizione musicale, con questo nome va inteso un complesso di melodie, alternate o ac-

compagnate coll'armonia, disposte con ordine, proporzione e simmetria e aventi fra loro un nesso logico ed estetico, in modo da formare un tutto omogeneo.

Non è molto appropriato, ma è usanza comune di chiamare *Pezzo di musica* ogni composizione musicale.

Una composizione musicale è composta di una o più *parti*; ciascuna parte è divisa in *periodi* i quali sono una successione di *frasi* connesse fra loro (vedi capitolo V. par. 14).

È d'uopo osservare che il vocabolo «*parte*» ha due significati diversi in musica: quello in senso *di ordine* e quello in senso *di estensione*.

Diconsi parti in *senso di ordine* le divisioni successive, in ordine di tempo, di una composizione. Ogni parte (pur avendo relazione ed essendo collegata alle successive, per modo che soltanto con la loro unione quella data composizione ha il suo particolare carattere) costituisce un senso, una unità di per sè, quasi come la parte di un discorso quando tratta e svolge un dato argomento, concludendo.

Nella musica da camera propriamente detta (Sonate, Trio, Quartetti) e nelle Danze in ispecie, le singole parti risultano ben distinte fra loro e formano quasi un pezzo di musica a sè, essendovi alla fine di ciascuna una vera e propria conclusione del pensiero musicale.

Nelle Sonate, nei Quartetti, ecc., le parti principali vengono generalmente chiamate *Tempi* (Primo Tempo di una Sonata, Secondo Tempo di un Quartetto, ecc.), i quali a lor volta sono per lo più divisi

in due parti ciascuno; in alcune Danze, invece, la prima parte prende il nome della Danza stessa: *Marcia, Polka, Mazurka*, e la seconda viene chiamata *Trio*.

Dicesi parte in *senso di estensione* quella che può eseguire ciascuna voce o strumento. Il Quartetto ad es. è una composizione a quattro parti, quattro voci o quattro istrumenti, in cui ciascuno eseguisce una parte propria ed esprime particolari accenti e caratteri; tutti insieme formano poi una fusione e costituiscono quel complesso da cui risulta il vero pensiero del compositore.

Gli strumenti a tastiera, Pianoforte ed Organo, avendo facoltà di produrre più suoni contemporaneamente, possono da soli eseguire composizioni a più parti.

Tutte le composizioni musicali, secondo il loro genere, il loro carattere ed i sentimenti che devono esprimere, assumono forme e nomi diversi.

I più noti sono i seguenti:

Nella musica religiosa e da teatro, *Cantata, Oratorio, Opera, Operetta*, ecc., grandiose forme di componimenti, che risultano dall'unione di componimenti più brevi, i quali possono avere vita a sè. Così ad es. in un'Opera si trova la Romanza, l'Aria, il Preludio, la Serenata e molte altre forme di componimenti, comprese nella musica da camera ed anche in quella da ballo.

Nella musica da camera, si trovano la Sinfonia, la Sonata, la Fuga, la Fantasia, la Toccata, il Capriccio, l'Improvviso, il Notturno, lo Scherzo, la Barcarola, la Pastorale, il Preludio, l'Intermezzo, ecc. Molte composizioni prendono il nome di danze cadute in disuso come: Gavotta, Minuetto, Polonese, ecc., solamente perchè di queste conservano il movimento, il ritmo e gli accenti caratteristici. Così pure vi sono composizioni che prendono nome dal carattere della poesia da cui sono ispirate: Elegia, Stornello, Madrigale, Ballata, Canzone ecc.

Nella musica militare e da ballo, si trova la Marcia, l'Inno, la Polka, la Mazurka, il Valzer, il Minuetto, la Gavotta, la Pavana, la Polonese, il Bolero, la Giga, ecc., ecc.

❦

Oltre le forme suaccennate, tutte le composizioni hanno una propria forma interna che riguarda la struttura tecnica ed il modo loro di essere; questa forma interna della composizione, che in altre parole è lo stile stesso, inteso in senso oggettivo, può essere:

omofona;
polifona;
mista;
libera.

Si ha la *forma omofona* quando una data parte (in senso di estensione) eseguisce per lo più la me-

lodia ed ha il predominio su tutte le altre, le quali servono di accompagnamento (Romanze, Canzoni, Danze).

La *forma polifona* quando tutte le parti, pur formando nel loro insieme quel complesso da cui risulta il pensiero del compositore e la ragione di essere della composizione, hanno ciascuna uno sviluppo proprio, in modo da non lasciare il predominio alle altre (Contrappunto, Fuga).

La *forma mista* quando in una composizione partecipano entrambe le forme, omofona e polifona, combinate con diversi artifizi tecnici (Sonata, Scherzo, Rondò).

La *forma libera* quando lo sviluppo, l'ordine e la struttura tecnica della composizione vengono in gran parte lasciate all'arbitrio del compositore (Fantasia, Capriccio, Divertimento, Improvviso).

14. Espressione della musica.

La musica ha una potenza emozionale, una capacità di esprimere e suscitare affetti e sentimenti diversi, ma questa espressione non è nè assoluta nè determinata; la musica è un'arte astratta, al contrario della Pittura e della Scultura che sono arti rappresentative.

La musica, pur cercando come le altre arti di

imitare la natura, di commuovere e di avere per obbiettivo il Bello, non desta, come queste ultime, sensazioni o immagini concrete.

Se delle idee o delle immagini sorgono in noi ad un'audizione musicale (specialmente a quella di certe composizioni che vogliono imitare determinati fenomeni del mondo fisico o suscitare sensazioni definite e che prendono il nome di *musica descrittiva* od anche *armonia imitativa*) ciò viene dal fatto che l'espressione della musica, ottenuta per mezzo di speciali successioni e combinazioni di suoni o dei loro movimenti ritmici, trasfonde in noi un sentimento analogo a quello che la realtà può suscitare nel nostro spirito; anche in questo però non vi è nulla di assoluto e di determinato.

Così, ad esempio, un trillo eseguito dal flauto, in una composizione per orchestra, può rendere ed imitare una graziosa risata infantile, come il gorgheggio degli uccelli nella foresta; una melodia lenta e soave può voler esprimere sentimenti di dolcezza e di pietà, come rappresentare un sereno crepuscolo, ecc., ecc.

Il movimento ritmico, ossia il movimento dei suoni, considerato in rapporto alla loro durata, può imitare una data azione, un fenomeno od un rumore, nello stesso modo che, ad es. in una marcia, imita il passo dei soldati.

Alle volte il titolo stesso è guida all'interpretazione voluta dal compositore. Così, ad esempio, se ad uno dei tanti pezzi caratteristici per pianoforte venisse cambiato il titolo, per es.: il noto « Papillon » di Ole Olsen, fosse chiamato « La Sorgente », « Il Ruscello », « Mormorio della Foresta », ecc., l'animo e la mente

di chi eseguisce o ascolta sarebbe indubbiamente predisposto in modo diverso e precisamente conforme a quanto il nuovo titolo vorrebbe far esprimere dalla stessa musica.

Le sensazioni varie che la musica produce vanno anche attribuite alla suggestione dell'ambiente, all'incessante lavorio del pensiero, alle particolari disposizioni dell'animo, all'educazione ed infine all'effetto fisiologico che producono i suoni sul nostro sistema nervoso; tutte cose però che variano da individuo a individuo e possono variare dall'oggi al domani, anche nello stesso individuo.

La musica quindi non esprime nessun sentimento determinato e non rappresenta nulla; essa ha una grande facoltà di espressione, ma indeterminata.

❦

Infine va ricordato il modo di sentire la musica, o meglio l'impressione che essa può esercitare nei diversi individui. Per quanto quest'impressione abbia molte gradazioni, essa può venir riassunta e distinta in tre modi:

1° la musica non si comprende e non si sente affatto;

2° la musica si comprende con l'orecchio, cioè si ode;

3° la musica si comprende e si sente con l'anima.

Vi sono individui, e non pochi, per i quali quest'Arte non costituisce altro che un insieme di suoni, di rumori. Questi individui, ad un'audizione musicale,

rimangono indifferenti, quando non provano un senso di irritazione; essi sono del tutto refrattari alla musica; non la sentono e non la comprendono affatto.

La musica è compresa con l'orecchio, quando le combinazioni dei suoni vengono afferrate e gustate. In questo caso si potrà dire di capire la musica, di afferrarne anche certe bellezze, ma tutto è limitato al senso auditivo ed all'intelletto.

La musica è compresa e sentita con l'anima, quando desta in chi l'ascolta immagini, sensazioni, e affetti molteplici; allora le percezioni, scolpite nell'anima, si scuotono, si destano e possono essere causa di piacere come di dolore. In questo caso l'animo si commuove e *sente* la musica veramente.

15. Mezzi di esecuzione.

La musica per poter manifestarsi, ossia per essere eseguita, ha bisogno di un mezzo il quale è costituito dalle voci o dagli strumenti, e ciò dà appunto origine, come è stato detto al paragr. 4, ai due generi vocale e strumentale.

Nella musica vocale si distingue il *canto individuale*, o artistico, ed il *canto corale*.

Si ha il *canto individuale* quando, nell'esecuzione di un pezzo di musica, la parte melodica è affidata ad una sola voce (Cantante, Artista di Canto) mentre il Pianoforte o altri strumenti fanno il cosidetto accompagnamento. Se la melodia viene eseguita da due, tre, o più voci, ciascuna delle quali però eseguisce una parte diversa e che ha importanza a sè, i compo-

nimenti musicali, di qualunque forma siano, prendono il nome di *duetti*, *terzetti*, *quartetti* ecc.

Si ha il *canto corale* quando la melodia viene raddoppiata ed eseguita da un complesso più o meno numeroso di voci; questo insieme di voci prende il nome di *coro* ed i singoli componenti si chiamano coristi. Il coro può essere all'unissono, a due, tre o più parti, secondo che tutti i componenti eseguiscono la stessa parte o parti diverse; può essere pure con accompagnamento di strumenti.

Dicesi coro a *voci pari* quando è composto tutto di uomini, di donne oppure di ragazzi; coro a *voci dispari* quando è misto. I cori composti di soli ragazzi si chiamano anche cori di *voci bianche*, mentre gli altri prendono rispettivamente il nome di cori di voci maschili, cori di voci femminili.

I cori si possono pure distinguere in *cori concertati* e cori d'*accompagnamento*. Quelli concertati formano per sè soli delle composizioni musicali indipendenti; quelli di accompagnamento, che si trovano soltanto nelle Opere teatrali, negli Oratori e nelle Cantate, hanno importanza secondaria e non possono reggere da soli, perchè subordinati alle voci degli Artisti di canto.

Nella musica strumentale le esecuzioni possono essere fatte da ogni singolo strumento, con o senza accompagnamento (nella musica da camera, per lo più è il Pianofrote che accompagna) di altri strumenti, oppure dall'unione di due o più istrumenti ciascuno dei quali eseguisce una parte propria.

Secondo il numero degli strumenti impiegati per l'esecuzione di un componimento musicale, si avrà

il *duetto*, il *terzetto*, il *quartetto*, il *quintetto* ecc. Quando si dice soltanto *quartetto*, senza menzionare gli strumenti, s'intende sempre il quartetto classico, quello cioè composto di due Violini, Viola e Violoncello, e quando si dice *trio*, s'intende l'unione del Violino, del Violoncello e del Pianoforte.

Concertino, significa unione di strumenti diversi, con o senza Pianoforte; viene anche chiamato *orchestrina*.

Estudiantina (1), unione di strumenti a plettro e Chitarre.

Orchestra, unione di strumenti ad arco, di legno, di ottone ed a percussione; nell'orchestra completa vi è pure l'Arpa.

Banda, unione di strumenti a fiato ed a percussione.

Fanfara, unione di strumenti d'ottone soli, oppure di ottone e di legno, ma senza quelli a percussione.

---

(1) Nome venuto dalla Spagna, dove così si chiamavano le società musicali di studenti che andavano a dar serate musicali nelle famiglie signorili, nei conviti, nelle feste di beneficenza, ecc.

CAPITOLO II.

Strumenti musicali.

1. Definizioni e classificazione degli strumenti.

Gli strumenti musicali si distinguono in varie specie; le principali sono: *a corda, a fiato, a percussione.*

Negli strumenti *a corda,* il suono viene prodotto dalle vibrazioni di corde tese.

Negli strumenti *a fiato,* dalle vibrazioni dell'aria, o di lamine contro le quali viene spinta una colonna d'aria. Gli strumenti a fiato si chiamano appunto in questo modo perchè la colonna d'aria, che viene immessa per la produzione del suono, parte direttamente dai polmoni dell'esecutore.

Negli strumenti *a percussione,* il suono viene prodotto dalle vibrazioni di corpi elastici, ottenute per mezzo della percussione.

Gli strumenti a corda si dividono in due categorie: *ad arco* e *senz'arco.* In quelli ad arco le corde, per entrare in vibrazione, vengono confricate con un archetto, mentre in quelli senz'arco le corde vengono un po' sollevate o, come suolsi dire, pizzicate con le dita, oppure con una penna d'oca, o punta

di metallo, detta plettro; donde la suddivisione in istrumenti *a pizzico* ed *a plettro*.

Gli strumenti a fiato, dalla materia di cui sono composti, si dividono in istrumenti *di legno* e *di ottone*; quelli di legno nei quali la colonna d'aria, per produrre il suono, mette in vibrazione un sottile pezzetto di legno, detto lamina od ancia, si chiamano strumenti *ad ancia*.

Gli strumenti a percussione si distinguono in due specie: quelli che producono un suono determinato e quelli in cui il suono non è determinato.

Ecco uno specchietto dei principali strumenti a corda, a fiato ed a percussione, tutti gli altri non essendo che una derivazione di questi.

STRUMENTI A CORDA.

ad arco:	*senz'arco:*	
	a pizzico:	*a plettro:*
Violino	Arpa	Mandolino
Viola	Chitarra	Mandola
Violoncello		Cetra
Contrabasso		

STRUMENTI A FIATO.

di legno:		*di ottone:*
	ad ancia:	
Flauto	Oboe	Cornetta
Ottavino	Corno inglese	Tromba
	Fagotto	Corno
	Contrafagotto	Trombone
	Clarinetto	Bombardino
	Saxofono	Bombardone

STRUMENTI A PERCUSSIONE.

con suono determinato:	*con suono indeterminato:*
Sistro	Triangolo
Timpani	Tamburo
	Gran Cassa
	Piatti
	Tam-Tam

A queste specie vanno aggiunti il Pianoforte, l'Organo e l'Armonium, chiamati *strumenti a tastiera* perchè in essi il suono viene ottenuto premendo le dita sopra leve, dette *tasti*.

Il Pianoforte è strumento a percussione ed a corda nello stesso tempo, mentre l'Organo e l'Armonium sono strumenti *a vento*, perchè la massa d'aria impiegata per la produzione del suono viene presa dal di fuori e spinta in essi meccanicamente.

Gli strumenti a tastiera e l'Arpa sono *strumenti temperati*, essendo in essi la distanza cromatica fra i semitoni contigui prestabilita, uguale ed invariabile, mentre in tutti gli altri strumenti, a corda ed a fiato, il sonatore, sia con le dita, sia con le labbra, può modificare l'intonazione dei suoni. Tutti gli strumenti poi si distinguono in due specie: a *intonazione libera* ed a *intonazione fissa*. Quelli a intonazione libera sono soltanto gli strumenti ad arco: in essi l'esecutore modifica l'altezza dei suoni a suo talento, precisamente come nella voce umana; gli altri strumenti si dicono a intonazione fissa perchè in essi la distanza fra i singoli suoni è prestabilita, per quanto l'esecutore possa, sebbene in minima parte e non sempre, modificarne l'altezza.

Diconsi *traspositori* gli strumenti i quali producono suoni che non corrispondono in effetto alle note come sono scritte.

Il suono viene inoltre prodotto da molti altri strumenti, come piani a cilindro, organi di Barberia, fisarmoniche, pianole, autopiani, grammofoni, ecc, ecc., i quali però non sono annoverati fra gli strumenti

musicali artistici, perchè o le combinazioni dei suoni vengono prodotte da meccanismi e congegni in modo che nessuna valentìa e nessuno studio particolare sono richiesti dall'esecutore, oppure perchè gli effetti che da essi si ottengono sono deficienti e poco estetici.

2. Strumenti ad arco.

Gli strumenti ad arco sono i più importanti di tutti gli strumenti musicali; per gli effetti che da essi si possono ottenere e per la potenza d'espressione di cui sono capaci, formano la base, l'elemento costitutivo di qualunque orchestra. Il Violino ha la preminenza sugli altri, perchè sostiene quasi sempre la parte principale del discorso musicale, sia nell'orchestra sia in tutta la musica da camera.

Gli strumenti ad arco come quelli a corda senz'arco, sono acusticamente basati sul principio delle corde vibranti.

Il VIOLINO è formato da una cassa di risonanza, detta cassa armonica, alla quale sta attaccato un manico; sovrapposta a questo è la tastiera e su di essa, longitudinalmente, sono fissate quattro corde di budello (di cui una rivestita di sottile filo di rame o d'argento) di uguale lunghezza e disposte ad uguale distanza una dall'altra. Le diverse altezze dei suoni vengono ottenute premendo fortemente con le dita le corde contro la tastiera; le corde ven-

gono messe in vibrazione confricandole con un archetto di legno sul quale sono tesi dei fili di crine animale.

Le quattro corde del Violino sono accordate a intervalli di quinta:

l'estensione dello strumento, per musica orchestrale, è la seguente:

compresi tutti i suoni cromatici; per la musica da concerto il limite di quest'estensione viene superato nei suoni acuti.

La musica è scritta in chiave di violino ed i suoni corrispondono in effetto alle note come sono scritte.

Sul Violino è praticabile ogni specie di disegno musicale formato dalla scala; i passi cromatici però riescono più difficili, specialmente nei movimenti rapidi. Salvo poche eccezioni, sul Violino si possono eseguire le note doppie toccando coll'arco due corde contemporaneamente; si possono anche eseguire tre o quattro note insieme, però arpeggiando i suoni, producendoli cioè prestissimo, l'uno dopo l'altro, in modo di farli sentire quasi simultaneamente.

Gli *armonici* sono suoni particolari che si ottengono appoggiando leggermente il dito in punti determinati delle corde.

Invece di servirsi dell'arco, alle volte si fanno vibrare le corde sollevandole col dito; questo effetto si chiama «pizzicato».

Per conoscere la possibilità o meno di eseguire certi passi, le infinite risorse e tutti i meravigliosi effetti che si ottengono, così dal Violino come dagli altri strumenti ad arco, è assolutamente necessario un lungo studio pratico il quale conceda di essere buon esecutore.

La VIOLA non è in realtà che un Violino più grande al quale per molti riguardi rassomiglia; ha quattro corde, accordate per quinta, ma corrispondenti una quinta sotto a quelle del Violino.

L'estensione della Viola, nella musica per orchestra, è la seguente:

La musica è sempre scritta in chiave di contralto, eccetto per le note acute per le quali si adopera la chiave di violino; i suoni corrispondono in effetto alle note come sono scritte.

Il timbro della Viola è diverso da quello del Violino; il suono è meno brillante, ma più pieno e si presta per certi effetti speciali di colorito. Viene adoperata nell'orchestra e nel quartetto, rarissimamente come strumento a solo, da concerto, perchè in generale viene sonata dai violinisti.

Tutto ciò che è stato detto per il Violino, riguardo all'esecuzione, agli effetti, alle note doppie, è applicabile alla Viola.

Il VIOLONCELLO ha pure quattro corde, accordate per quinta, e corrispondenti un'ottava precisa sotto quelle della Viola.

L'estensione praticata in orchestra è la seguente:

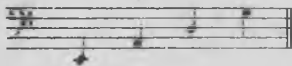
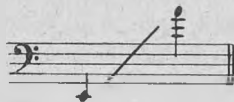
mentre nella musica da concerto, a solo, il limite viene superato nei suoni acuti di quasi due ottave.

La musica per Violoncello è scritta in chiave di basso, eccetto nelle note acute per le quali si adopera la chiave di tenore e qualche volta anche la chiave di violino; i suoni corrispondono in effetto alle note come sono scritte, però in certa musica antica eravi l'uso di adoperare soltanto la chiave di

violino per le note acute; in tal caso i suoni corrispondevano un'ottava sotto le note scritte.

Il Violoncello ha un timbro di suono proprio e caratteristico, che si avvicina molto alla voce umana, specialmente nel registro medio. Nell'orchestra è adibito a due usi diversi: a quello di basso per sostenere l'armonia (e in questo caso è raddoppiato quasi sempre dal Contrabasso) e a quello di solista. Nella musica da concerto, per la sua grande estensione e per la varietà dei coloriti fra i suoni bassi, medi e acuti, esso è capace di rendere gli effetti più straordinari ed è veramente superiore al Violino, anche per il fatto che i suoni più acuti del Violoncello sono sempre percepibili e gradevoli, essendo la loro altezza assoluta di parecchio inferiore a quelli del Violino.

Come alla Viola così al Violoncello si applica quanto è stato detto per il Violino riguardo l'esecuzione delle note doppie ed altri effetti.

Il CONTRABASSO ha quattro corde accordate per quarta

e la sua estensione è la seguente:

La musica per Contrabasso è scritta in chiave di

basso ed i suoni corrispondono in effetto un'ottava sotto le note scritte; esso quindi è uno strumento traspositore.

In passato i Contrabassi avevano soltanto tre corde (mancando la più bassa), perciò molti sonatori, per avere una maggiore estensione nel basso, accordavano la terza corda un tono sotto; questo sistema però, salvo rarissime eccezioni indicate dai compositori [1], è caduto del tutto in disuso con l'aggiunta della quarta corda la quale permette di ottenere i suoni più bassi necessari.

Fra gli strumenti ad arco il Contrabasso è quello che produce i suoni più bassi e viene adoperato nell'orchestra per sostenere generalmente l'armonia, mentre di rado eseguisce parti cantabili.

A cagione della lunghezza delle corde, la tecnica del Contrabasso è del tutto diversa da quella degli altri strumenti ad arco. I passi troppo rapidi, specialmente nelle corde basse, sono difficili e privi di effetto, perchè le note non hanno il tempo sufficiente di risonare. Le note doppie, sebbene praticabili in alcuni casi, non vengono però mai impiegate, mentre il pizzicato è usato molto e con effetto.

Per le ragioni suddette, il Contrabasso non è strumento solista, da concerto, non dando esso le soddisfazioni che per lo più un artista richiede dalla sua esecuzione. La storia ricorda soltanto qualche rarissimo concertista di Contrabasso, fra cui l'italiano Bottesini che fu celeberrimo.

---

[1] Wagner fa scendere i contrabassi fino al *mi bemolle* nel preludio dell'*Oro del Reno* e fino al *do diesis* nel secondo atto del *Tristano e Isotta.*

3. Strumenti a corda senz'arco.

L'ARPA, per la ricchezza dei suoi mezzi, per il timbro e per gli effetti che da essa si ottengono, è il più importante fra tutti gli strumenti a corda senz'arco. Viene impiegata con molta efficacia nell'orchestra e così pure come strumento a solo, da concerto.

L'Arpa ha 46 corde, ciascuna delle quali produce un solo suono; le corde sono di budello, e di budello rivestito con filo metallico, e vengono messe in vibrazione con la trazione delle dita delle due mani, ciò che suolsi chiamare pizzicato. Dalla disposizione verticale delle corde, la cui lunghezza e grossezza diminuisce in ragione diretta dell'acutezza dei suoni, dipende la forma di questo strumento, troppo conosciuto perchè occorra descriverlo minutamente.

L'Arpa è accordata diatonicamente in tono di *do bemolle* e la sua estensione è di sei ottave ed una quarta:

Per ottenere i suoni cromatici, non compresi nella sua scala normale, vi è un meccanismo, messo in azione con dei pedali, il quale permette di tendere maggiormente le corde e di inalzarne il suono.

La musica per Arpa è scritta in due chiavi, di violino e di basso, su due righi, uniti da una sgraffa, come per il Pianoforte; tutti i suoni corrispondono in effetto alle note come sono scritte.

Data la natura essenzialmente diatonica della sua accordatura, ne viene di conseguenza che i passi cromatici, sia per brani di scale sia per successione di accordi, sono per lo più ineseguibili o privi di effetto; mentre i passi diatonici, gli accordi e gli arpeggi semplici, eseguiti anche rapidamente, sono pieni di efficacia.

Oltre i passi cromatici, nell'Arpa vanno evitati tutti gli accordi che oltrepassano un'ottava per ciascuna mano, le note ribattute, i trilli e i cambiamenti immediati di suoni assai lontani, non avendo l'esecutore il tempo sufficiente per cambiare il pedale. Tenuto conto di queste restrizioni, si può dire che ogni passo che va bene per il Pianoforte è praticabile anche nell'Arpa.

La CHITARRA, discendente dall'antico Liuto, è formata sullo stesso principio degli strumenti ad arco: consta cioè di una cassa armonica, di un manico con una tastiera e di corde disposte longitudinalmente, ad uguale distanza una dall'altra e di uguale lunghezza, che vengono messe in vibrazione come nell'Arpa, però con le dita della sola mano destra, mentre quelle della mano sinistra premono le corde contro la tastiera, la quale porta traversalmente dei rilievi metallici che rappresentano la suddivisione delle corde in semitoni, e indicano esatta-

mente il posto dove il sonatore deve mettere le dita, per ottenere le diverse altezze dei suoni.

La Chitarra ha 6 corde, di budello e di budello rivestite con filo metallico, accordate nel modo seguente:

La musica per Chitarra è scritta in chiave di violino ed i suoni corrispondono in effetto un'ottava sotto le note scritte; l'estensione reale è la seguente:

compresi tutti gl'intervalli cromatici.

La Chitarra è particolarmente uno strumento di accompagnamento, però viene trattata anche come strumento *a solo*, da concerto, per quanto i suoi mezzi siano limitati, non potendosi su di essa sostenere i suoni.

Dopo l'Arpa però, la Chitarra è ancora l'unico istrumento a corda senz'arco che, dal lato artistico, può essere preso in seria considerazione. Infatti, non solo nella musica moderna ma anche in quella antica, si trovano delle pregevoli composizioni in istile classico per Chitarra sola o in unione con altri strumenti come il Violoncello, il Violino ed il Pianoforte.

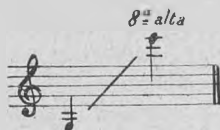
Sulla Chitarra sono particolarmente di effetto gli accordi, fino di 5 suoni, e tutti gli arpeggi; i passi così diatonici come cromatici sono pure eseguibili, purchè in movimento non troppo rapido.

Alla Chitarra, i costruttori sogliono alle volte aggiungere 3 od anche 4 corde, fuori della tastiera, e ciò allo scopo di ottenere maggior numero di note basse fondamentali. Vi sono pure altri strumenti affini come il Liuto, l'Arciliuto, la Chitarra-lira, ecc., ma della numerosa famiglia del Liuto e strumenti congeneri, la Chitarra moderna a 6 corde è il solo rimasto d'uso comune.

Il MANDOLINO, ritenuto una derivazione dell'antico Chitarrone (e non del Liuto, come molti erroneamente credono), differisce dalla Chitarra per la forma della cassa armonica, per il timbro del suono e per l'impiego diverso che ne vien fatto; come la Chitarra, esso porta dei rilievi metallici sulla tastiera i quali indicano esattamente la posizione dove si devono collocare le dita per ottenere i suoni.

Quando si dice Mandolino semplicemente, s'intende il più comune, vale a dire quello napoletano o romano, che non è da confondersi col Mandolino lombardo. Esso ha otto corde di acciaio, disposte a due a due, in unissono, e accordate per quinta

le quali vengono messe in vibrazione con un plettro di tartaruga o di celluloide.

L'estensione massima praticata dai concertisti è la seguente:

compresi tutti gl'intervalli cromatici; la musica è scritta in chiave di violino ed i suoni corrispondono in effetto alle note come sono scritte.

Il Mandolino, e con lui tutti gli strumenti affini, non è considerato fra gli strumenti musicali seri e artistici per quanto, per opera di valenti esecutori, sia assurto a maggiori altezze e sia stato tolto dall'umile ufficio di servire per le serenate, unico caso in cui sia veramente a posto.

Generalmente tutta la musica, non difficile, scritta per Violino, può venir eseguita col Mandolino; il suo timbro meschino però, e la necessità di adoperare costantemente il tremolo per sostenere i suoni, lo rendono monotono e inefficace.

La MANDOLA non è altro che un Mandolino di proporzioni più grandi; ha quattro corde doppie di acciaio accordate per quinta e intonate come nel Mandolino, i suoni però corrispondono in effetto un'ottava sotto le note scritte.

La Mandola viene anche accordata come la Viola (*Do* - *Sol* - *Re* - *La*); ciò si riscontra particolarmente nella Mandola lombarda.

Il MANDOLINO LOMBARDO differisce da quello napoletano perchè ha 6 corde di budello accordate nel modo seguente:

I suoni corrispondono in effetto alle note scritte.

Il LIUTO MODERNO è una Mandola a cui è aggiunta una corda di più, intonata una quinta sotto la corda più bassa e corrispondente alla nota *do*.

Vi sono parecchi altri strumenti affini che la fantasia dei costruttori continuamente si sbizzarrisce di ideare; sono però tutti strumenti che si allontanano più o meno dai tipi di Mandolino maggiormente in uso e dei quali non è il caso di parlare.

La CETRA (Zither), da non confondersi con la Cetra classica antica, consiste in una cassa armonica piana, lunga 50 centimetri e larga 25 circa, sulla quale sono tese orizzontalmente da 30 a 42 corde; si suona appoggiandola su di una tavola e le corde vengono pizzicate con un plettro in forma di anello che si tiene su l'estremità del pollice.

Cinque corde sono poste su di una tastiera divisa cromaticamente e accordate così:

mentre le altre sono accordate per quarte e quinte

e vengono sonate a vuoto; le prime cinque servono per la parte cantabile, le altre per l'accompagnamento.

La musica per la Cetra è scritta come per l'Arpa e per il Pianoforte, su due righi, in chiave di violino e di basso.

La Cetra è ancora in uso in Austria e nella Germania meridionale, però, come il Mandolino ed affini, non va considerata fra gli strumenti serii.

4. Strumenti a fiato, di legno.

Gli strumenti a fiato, di legno, sono acusticamente dei tubi sonori, aperti o chiusi, nei quali il suono viene sempre prodotto dalle vibrazioni dell'aria contenuta nello strumento, sia che venga messa in vibrazione direttamente dalle labbra del sonatore, come nel Flauto, sia indirettamente per mezzo dell'ancia come nel Clarinetto, nell'Oboe, nel Fagotto ecc.

Gli strumenti a fiato, di legno, non possono produrre che un solo suono alla volta.

Il FLAUTO è un tubo lungo e stretto, di legno o di metallo, il quale ha lateralmente 6 fori e parecchie valvole, che aprono o chiudono altri fori, dette chiavi; il numero di queste varia secondo i sistemi. Il migliore e più adottato, perchè rispondente meglio di ogni altro alle esigenze della musica moderna, è quello «sistema di Boehm» che ha 20 e più chiavi.

Il suono viene prodotto da una corrente d'aria diretta dalle labbra del sonatore contro l'angolo di un apposito foro laterale praticato nella parte superiore dello strumento, detto foro d'imboccatura.

Vennero costruiti Flauti in tutte le tonalità, ma i più usati oggi giorno sono: il *Flauto in do*, in *re bemolle* e in *mi bemolle.*

Il FLAUTO IN DO è il principale della famiglia ed ha la seguente estensione:

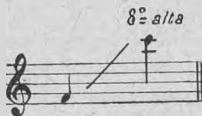
compresi tutti i suoni cromatici.

La musica è scritta in chiave di violino ed i suoni corrispondono in effetto alle note come sono scritte.

Grazie agli ultimi perfezionamenti di questo istrumento, fornito com'è di tutti i fori e di tutte le chiavi necessarie, si può affermare che non vi è più alcun passo, alcuna figurazione, che non possa essere bene eseguita dal sonatore valente, avendo cura soltanto di non impiegare le note basse nel *forte*, di non abusare delle due o tre ultime note acute e di non impiegarle nel *piano*.

Il Flauto ha un timbro di suono dolce nella prima ottava e diviene brillante man mano che sale negli acuti; viene impiegato con efficacia tanto nell'orchestra quanto nella musica da camera.

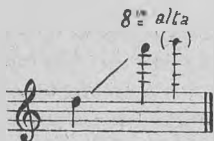
Il FLAUTO IN RE BEMOLLE viene impiegato in sostituzione di quello in *do* nelle tonalità in cui questo si trova a disagio. Ha la stessa estensione del Flauto in *do*, e le note vengono, come per quest'ultimo, scritte in chiave di violino; i suoni però corrispondono in effetto mezzo tono sopra, così che sonando in tono di *re bemolle* col Flauto in *do*, occorreranno 5 *bemolli*, mentre col Flauto in *re bemolle*, non se ne richiede nessuno. Viene adoperato per lo più nella banda, dove le tonalità coi *bemolli* sono in prevalenza.

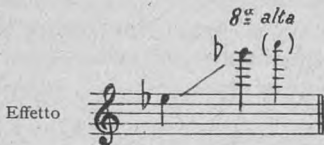
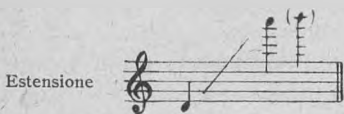
Il FLAUTO IN MI BEMOLLE, detto *Terzino*, ha l'estensione di due ottave ed una quinta; legge in chiave di violino ed i suoni corrispondono in effetto un tono e mezzo sopra le note scritte.

In conseguenza, per sonare col Terzino nella tonalità di *mi bemolle*, la musica dovrà essere scritta in *do*; per avere la tonalità di *la bemolle*, si scriverà in *fa*, con un *bemolle*; per la tonalità di *si bemolle*, si scriverà in *sol* con un *diesis* e così via, scrivendo

sempre nella tonalità che risulta un tono e mezzo sotto quella voluta in realtà.

Questa norma vale per tutti gli strumenti a fiato traspositori, nei quali il compositore deve tener calcolo non solo delle note come risultano in effetto, ma anche degli accidenti che corrispondono alla tonalità in cui gli strumenti sono costruiti e impostati.

Il Flauto in *mi bemolle* viene adoperato soltanto nella Banda.

L'OTTAVINO IN DO, che ha la forma di un minuscolo Flauto, di legno o di metallo, ha l'estensione di due ottave ed una quinta; legge in chiave di violino ed i suoni corrispondono in effetto un'ottava sopra le note scritte:

Viene impiegato soltanto nell'orchestra ed è adoperato generalmente dagli stessi sonatori di Flauto.

L'OTTAVINO IN RE BEMOLLE ha la stessa estensione di quello in *do*; legge in chiave di violino ed i suoni corrispondono in effetto una nona minore (cioè un'ottava e un semitono) sopra le note scritte.

Viene impiegato soltanto nella Banda.

Vi è pure l'Ottavino in *mi bemolle*, nel quale i suoni corrispondono un'ottava sopra quelli del Flauto in *mi bemolle*; esso però viene usato assai raramente.

L'OBOE è un tubo conico, di legno od anche di metallo, il quale ha sei fori laterali e dieci chiavi; il suono è prodotto dalle vibrazioni di due linguette di canna riunite e formanti un'ancia doppia la quale costituisce il cosidetto bocchino, che il sonatore introduce fra le labbra per spingervi contro la corrente d'aria. Legge in chiave di violino ed i suoni corrispondono in effetto alle note come sono scritte.

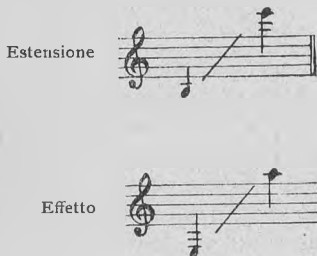
L'estensione è la seguente:

compresi tutti i suoni cromatici.

Nelle tonalità che non hanno più di tre *diesis* o tre *bemolli*, tutti i passi, così diatonici come cromatici, riescono nell'Oboe abbastanza facilmente; i passi di agilità vanno però evitati, perchè privi di effetto, e così pure certi trilli e certe note legate, perchè ineseguibili.

Esso è precipuamente uno strumento cantabile e, per il suo timbro molto caratteristico, diverso da quello degli altri strumenti, viene impiegato con grande efficacia nell'orchestra, e sovente anche in Banda, per il genere elegiaco, pastorale, e per la espressione della tenerezza e della malinconia.

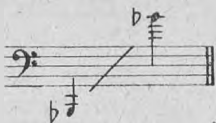
L'Oboe richiede così poco fiato per produrre i suoni, che il sonatore è continuamente costretto a trattenere il respiro. Per questo è assolutamente necessario che il compositore gli lasci spesso dei punti di riposo per la respirazione. Oltre a ciò, i muscoli della bocca, per la pressione delle labbra contro il bocchino, divengono tanto stanchi che il sonatore, se non gli si assegnano pause bastanti, si trova presto nella incapacità di emettere un suono giusto. Questa osservazione, sebbene con minore importanza, si riferisce anche agli altri strumenti a fiato.

Il CORNO INGLESE non è altro che un Oboe di maggiori proporzioni. Esso sta una quinta sotto l'Oboe; legge in chiave di violino, ma i suoni corrispondono in effetto una quinta sotto le note scritte:

Le ultime note acute però non vengono mai usate.

Il Corno inglese, producendo i suoni che corrispondono una quinta sotto le note scritte, è in tono di *fa*; perciò, scrivendo musica per questo istrumento, che è traspositore, si dovranno seguire le norme già indicate per i Flauti.

Il timbro del Corno inglese rassomiglia a quello dell'Oboe, ma è meno aspro e si adatta meglio a certi effetti di espressione malinconica. È impiegato soltanto nell'orchestra, però raramente, e viene adoperato dagli stessi sonatori di Oboe, essendo la tecnica comune in entrambi questi istrumenti.

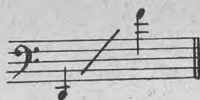
Il FAGOTTO può essere considerato come un Oboe basso, perchè è formato nello stesso modo ed ha pure la stessa digitazione dell'Oboe,

La sua estensione è la seguente:

La musica per Fagotto è scritta in chiave di basso e in chiave di tenore: quest'ultima serve per le note acute; i suoni corrispondono in effetto alle note come sono scritte.

Il Fagotto rappresenta la parte del basso nell'intera famiglia degli strumenti a fiato, di legno; nell'orchestra però, per le diverse applicazioni di cui è suscettibile, in virtù del suo timbro caratteristico e vario, è uno dei membri molto importanti. Adoperato *a solo*, in certi passi eseguiti nel registro medio, o basso, ha del grottesco e del funereo, mentre nelle melodie lente, eseguite nel registro acuto, è pieno di espressione e ricorda molto il Violoncello.

Riguardo all'esecuzione, quanto è stato detto per l'Oboe è generalmente applicabile anche al Fagotto; perciò tutti i passi scritti in tonalità con pochi accidenti, purchè non scendano troppo nelle note basse, sono facili e di effetto. Alle volte viene adoperato anche in Banda.

Il CONTRAFAGOTTO è un Fagotto di maggiori proporzioni; esso, col Fagotto, ha la stessa analogia del Contrabasso col Violoncello.

Legge in chiave di basso ed i suoni corrispondono in effetto un'ottava sotto le note scritte:

Il Contrafagotto ha molta ampiezza e robustezza di suono, perciò è utile per raddoppiare e rinforzare nell'orchestra e nella banda le note basse; oggi giorno però viene impiegato piuttosto raramente.

Il CLARINETTO in *si bemolle* è formato da un tubo interamente cilindrico; ha 7 fori laterali e 13 o più chiavi, secondo i sistemi. Il suono viene prodotto dalle vibrazioni di un'ancia flessibile, di canna, applicata al bocchino (detta perciò ancia battente), che il sonatore introduce fra le labbra per spingervi contro la corrente d'aria.

Legge in chiave di violino ed i suoni corrispondono in effetto un tono sotto le note scritte:

compresi tutti i suoni cromatici; comunemente però, le ultime tre note negli acuti non vengono adoperate.

Il Clarinetto si presta, in tutta la sua estensione, al cantabile ed a qualsiasi sorta di figurazione: passi diatonici, cromatici, arpeggi, note ribattute, ecc.; pur conservando il suo timbro particolare, dolce e robusto, emula nel registro acuto l'armoniosità del Flauto, in quello medio l'accento espressivo dell'Oboe, e nei suoni bassi la voce caratteristica del Fagotto.

Il Clarinetto in *si bemolle*, grazie alla purezza del suo suono, è il più perfetto di tutti i Clarinetti e viene adoperato in orchestra, così nell'insieme come in certi effetti *a solo*; nella banda invece ha un ufficio importantissimo, perchè eseguisce precisamente la parte che fanno i Violini nell'orchestra.

Scrivendo musica per questo istrumento, si dovrà (come è già stato detto per i Flauti) non solo tener calcolo delle note come risultano in effetto, ma anche dei due *bemolli* che lo strumento porta: così ad es., per ottenere in effetto la scala in *mi bemolle*, il compositore dovrà scrivere la scala in tono di *fa*, ponendo in chiave un solo *bemolle*.

Il CLARINETTO in *do* è uguale in tutto al Clarinetto in *si bemolle*; ha la stessa estensione e legge in chiave di violino come quest'ultimo, i suoni però corrispondono in effetto alle note come sono scritte.

Viene adoperato soltanto in orchestra e mai in banda; anche in orchestra però, specialmente oggi giorno, cede quasi sempre il posto al Clarinetto in *si bemolle*, perchè il suo timbro è piuttosto aspro e duro nel registro medio, ed un po' stridulo nel registro acuto.

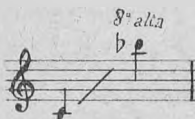
Il CLARINETTO in *mi bemolle* legge pure in chiave di violino, i suoni però corrispondono in effetto un tono e mezzo sopra le note scritte:

Il Clarinetto in *mi bemolle* ha la stessa digitazione degli altri Clarinetti; come questi può quindi eseguire qualunque passo. Dotato di una sonorità vivace, costituisce la vita nella banda, dove soltanto viene adoperato, così nell'insieme come *a solo*.

Scrivendo per questo Clarinetto, il compositore deve tener calcolo delle note come risultano in effetto e dei tre *bemolli* che comporta la tonalità in cui è costruito lo strumento.

Il CLARINETTO in *la bemolle* è il più piccolo della intera famiglia dei Clarinetti. Ha la stessa estensione del precedente, legge in chiave di violino ed i suoni corrispondono in effetto una sesta minore sopra le note scritte:

Estensione

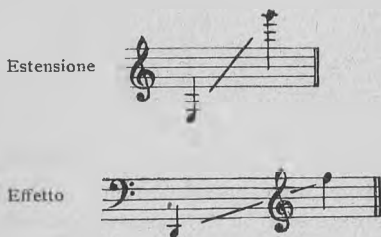
8ª alta

Effetto

È usato soltanto nelle bande, però raramente.

Il compositore, scrivendo, terrà calcolo dell'effetto reale delle note e dei quattro *bemolli* costituenti la tonalità dello strumento.

Il CLARINETTO in *la naturale* è uguale a quello in *do* ed ha pure la stessa estensione; legge in chiave di violino ed i suoni corrispondono in effetto un tono e mezzo sotto le note scritte;

Il compositore terrà calcolo dell'effetto reale delle note e dei tre *diesis* richiesti dalla tonalità di *la naturale* nella quale è costruito lo strumento.

Il CLARINETTO BASSO in *si bemolle,* detto CLARONE, corrisponde un'ottava sotto il Clarinetto in *si bemolle*. Legge in chiave di violino ed i suoni corrispondono in effetto una nona maggiore sotto le note scritte:

Viene adoperato qualche volta in orchestra e spesso nella banda (specialmente se di una certa importanza) dove rappresenta la parte bassa dell'intera famiglia dei Clarinetti.

Il CLARINETTO CONTRALTO in *fa,* detto CORNO BASSETTO, ha col Clarinetto la stessa affinità che passa fra il Corno inglese e l'Oboe. Legge in chiave di violino ed i suoni corrispondono in effetto una quinta sotto le note scritte:

Per mezzo di diverse chiavi e coll'allungamento del tubo sonoro, la sua estensione nel basso può scendere di altre due note.

Ha un timbro più pieno ma più molle del Clarinetto; veniva impiegato nell'orchestra, ma oggigiorno non è più usato.

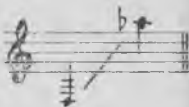
NB. — Per evitare troppi tagli addizionali, così nel Clarone come nel Corno bassetto (e nel Corno, come si vedrà più innanzi) le note più gravi vengono scritte in chiave di basso: nel Clarone un tono sopra i suoni reali, nel Corno bassetto una quarta giusta sotto i suoni reali.

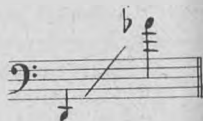
Vennero costruiti anche altri Clarinetti in diverse tonalità e ciò per evitare troppi accidenti in chiave, rendendo così più facile la lettura e la digitazione. Oggi giorno però, sia per il timbro del suono, sia per la ragione che la musica moderna è molto complicata e cambia continuamente tonalità, di tutta la famiglia dei Clarinetti sono rimasti in uso: nell'orchestra, quello in *si bemolle* e raramente quello in *do* e quello in *la*; nella banda, quello in *si bemolle*, quello in *mi bemolle* ed il Clarone.

Il SAXOFONO, benchè fabbricato in ottone, appartiene alla categoria degli strumenti a fiato, di legno, e precisamente alla famiglia dei Clarinetti; il bocchino ha una sola ancia di canna (ancia battente) come il Clarinetto, e le chiavi sono simili a quelle del Flauto e dell'Oboe.

Vi sono quattro specie di Saxofoni, ma per tutte viene usata la chiave di violino; essendo però istrumenti traspositori, i suoni reali non corrispondono in effetto alle note come sono scritte.

SAXOFONO SOPRANO in *si bemolle*

SAXOFONO CONTRALTO in *mi bemolle*

SAXOFONO TENORE in *si bemolle*

SAXOFONO BARITONO in *mi bemolle*

Questi strumenti, per il loro timbro omogeneo e vigoroso e per la loro capacità di eseguire qualsiasi genere di musica, occupano un posto importantissimo nella banda; la loro sonorità è tripla di quella del Clarinetto. Il suono ricorda quello del Violoncello e del Clarinetto, ma è molto più potente; nel registro medio si presta al cantabile e suona agevolmente tutti i passi e in tutti i toni.

5. Strumenti a fiato, di ottone.

Gli strumenti a fiato, di ottone, detti Oricalchi, sono acusticamente dei tubi sonori aperti, nei quali il suono viene ottenuto mediante le vibrazioni dell'aria, prodotte dalla vibrazione delle labbra del sonatore entro una specie di piccolo imbuto, detto bocchino. Negli strumenti di ottone le labbra del sonatore hanno lo stesso ufficio che ha l'ancia nel Clarinetto, nell'Oboe, ecc., e le corde vocali nella Voce umana. quello cioè di provocare le vibrazioni dell'aria che deve dare il suono.

Quanto al timbro proprio di ciascun istrumento, esso è determinato dal modo con cui la colonna d'aria racchiusa nel tubo sonoro è posta in vibrazione, e dalle diverse proporzioni e forme dello strumento stesso.

Gli strumenti a fiato di ottone consistono tutti di un tubo di ottone di varia lunghezza, terminante da un lato col bocchino, pure di ottone, e dall'altro con un allargamento del tubo stesso, che prende la forma di una campana, detta padiglione. Per evitare l'incomodo che porta con sè un tubo lungo e diritto, questo venne ripiegato su se stesso ed a seconda della sua grossezza e della sua lunghezza, venne poi a prendere quella forma che lo rende più facile al trasporto ed all'uso del sonatore.

Questo tubo, col rinforzo graduale della pressione d'aria, produce man mano tutti i suoni della serie armonica (vedi capitolo 3 paragrafo 10); col mezzo

di 3 o 4 chiavi, che aprono e chiudono alcune valvole interne [1], si allunga e si accorcia il tubo, quindi la colonna d'aria vibrante, ottenendo così altre serie armoniche ed in conseguenza tutte le gradazioni d'altezza dei suoni.

Nell'orchestra moderna gli strumenti d'ottone più in uso sono le Trombe, i Corni, i Tromboni e la Tuba (Bass Tuba); adoperati sia come gruppo indipendente, sia in unione agli strumenti a corda ed a quelli di legno, contribuiscono a dare nuovo e maggior colorito ed a rafforzare la sonorità. Nella banda invece gli strumenti d'ottone vengono adoperati tutti e costituiscono uno degli elementi principali, più caratteristici.

Come gli strumenti a fiato di legno, così quelli di ottone non possono eseguire che una sola nota alla volta; ad eccezione delle Trombe a squillo e dei Corni da caccia, essi producono tutti i suoni cromatici compresi nei limiti della loro estensione.

Riguardo all'esecuzione è da osservarsi che quanto maggiori sono le proporzioni dello strumento, tanto minore sarà la possibilità di praticare passi difficili, di agilità e sostenere le note lunghe: ciò a causa della maggior quantità di fiato che il sonatore deve impiegare; per quanto riguarda le note estreme dell'estensione, così nei bassi come negli acuti, di ciascun istrumento, queste possono essere praticate soltanto da valenti esecutori; le note basse nei *piani*, le acute nei *forti*.

---

[1] Secondo il sistema, le valvole sono *a pistoni* od *a cilindri*: quindi gli strumenti possono essere a pistoni od a cilindri.

Ogni strumento comprende diverse specie; le più usate oggi giorno in Italia sono le seguenti:

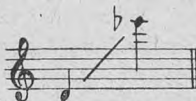
La CORNETTA (o Cornetto) in *si bemolle*; legge in chiave di violino ed i suoni corrispondono in effetto un tono sotto le note scritte:

È strumento indispensabile nelle bande; spicca nell'insieme e come strumento *a solo*, da concerto, così nel cantabile come nei passi di bravura.

Le ultime due note negli acuti, facili ad emettersi nei *forti* e nell'insieme cogli altri strumenti, devono essere adoperate con riguardo negli *a solo* e nei *piani*.

Essendo strumento traspositore, la musica dovrà essere scritta tenendo calcolo dell'effetto reale delle note e dei due *bemolli* che comporta lo strumento.

Il FLICORNO in *si bemolle* non è altro che una Cornetta dalla forma meno slanciata e dal timbro un po' meno chiaro. Come quest'ultima, viene adoperato soltanto nella banda.

La CORNETTA in *mi bemolle* (Piston in *mi bemolle*) legge in chiave di violino ed i suoni corrispondono in effetto un tono e mezzo sopra le note scritte:

le due ultime note acute sono di bravura e vanno lasciate ai soli concertisti.

Viene impiegata nella banda, nell'insieme e come strumento *a solo*, da concerto.

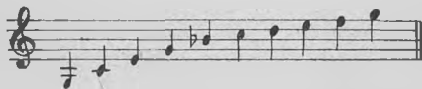
La TROMBA, in qualunque tonalità sia, legge sempre in chiave di violino. I suoni più acuti sono difficili da emettersi, perciò l'estensione media da praticarsi è la seguente:

A seconda della tonalità dello strumento, i suoni corrispondono in effetto come risulta dallo specchietto seguente:

Tromba in	*do*	alle note come sono scritte
» »	*re*	un tono sopra
» »	*mi bemolle*	un tono e mezzo sopra
» »	*mi naturale*	due toni sopra
» »	*fa*	una quarta giusta sopra
» »	*si bemolle*	un tono sotto
» »	*la*	un tono e mezzo sotto.

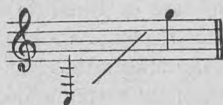
Per mezzo di un pezzo di tubo di ricambio, detto *ritorto*, si può cambiare la tonalità dello strumento. Scrivendo musica, il compositore dovrà tener calcolo dell'effetto reale delle note e degli accidenti che comporta la tonalità dello strumento.

Il timbro della Tromba è brillante come quello della Cornetta, ma è più morbido e caratteristico. Viene adoperata in orchestra e in banda, e su di essa è praticabile tutto quanto è stato detto per la Cornetta. Generalmente nella banda viene impiegata la Tromba in *mi bemolle* e in *si bemolle*, sia come strumento cantabile che d'accompagnamento; in orchestra, la Tromba nelle altre tonalità.

La TROMBA A SQUILLO è un tubo sonoro, senza chiavi, quindi senza valvole interne che modificano la lunghezza del tubo, perciò produce soltanto i suoni della serie armonica, cioè i seguenti:

legge in chiave di violino ed i suoni corrispondono in

effetto alla tonalità in cui è costruito lo strumento, come nella Tromba a chiavi.

Viene impiegata nell'Esercito, per i segnali, e qualche volta anche in orchestra, però molto di rado.

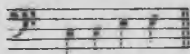
Il CORNO legge in chiave di violino ed ha la seguente estensione massima:

compresi tutti i suoni cromatici; le ultime note, così negli acuti come nei bassi, vengono impiegate raramente e soltanto da valenti esecutori.

A seconda della tonalità dello strumento, i suoni corrispondono in effetto come risulta dallo specchietto seguente:

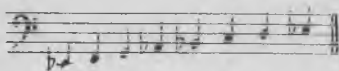
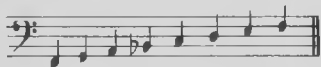
Corno in *do*	un'ottava sotto le note scritte
» » *re*	una settima minore sotto
» » *mi bemolle*	una sesta maggiore sotto
» » *mi naturale*	una sesta minore sotto
» » *fa*	una quinta giusta sotto
» » *sol*	una quarta giusta sotto
» » *la*	una terza minore sotto
» » *si bemolle*	una nona maggiore sotto.

Molti compositori sogliono scrivere le note più basse del Corno in chiave di basso anzichè in chiave

di violino, però un'ottava sotto; così ad esempio le seguenti note

che in chiave di basso corrispondono a

vengono invece scritte così:

In conseguenza una scala, che incominci col *do* basso, verrà scritta in questo modo:

L'effetto reale di queste note p. es. nel Corno in *mi bemolle* sarà il seguente:

Nel Corno in *fa*:

e via di seguito.

Il Corno ha un timbro pieno, rotondo e pastoso; è strumento importante ed ha su per giù lo stesso ufficio tanto nella banda quanto nell'orchestra, quello cioè di eseguire dei passi caratteristici e di sostenere le note d'armonia, cementando per così dire la compagine dei suoni degli altri strumenti.

Il Corno è difficile a sonarsi e quando viene trattato *a solo*, non comporta passi d'agilità o di bravura, bensì una melodia larga, espressiva e sopratutto seria.

Il CORNO DA CACCIA (Corno a mano), come la Tromba a squillo, produce soltanto i suoni della serie armonica; introducendo però la mano sinistra nel padiglione dello strumento e chiudendolo parzialmente, i suoni si abbassano e si ottengono in questo modo parecchie altre note le quali hanno un timbro molto diverso. I suoni della serie armonica si chiamano suoni naturali o *note aperte*, quelli ottenuti dalla chiusura parziale e graduale del padiglione con la mano, suoni artificiali o *note chiuse*.

Il Corno da caccia legge in chiave di violino ed è in diverse tonalità, come il Corno a chiavi; oggi giorno però viene adoperato assai di rado perchè è generalmente sostituito da quello a chiavi.

Il CLAVICORNO (Genis) in *mi bemolle* è una specie di Corno dall'estensione assai più limitata. Legge in chiave di violino ed i suoni corrispondono in effetto una sesta maggiore sotto le note scritte:

Ha un timbro di suono piuttosto crudo e viene adoperato soltanto in banda, quale strumento d'accompagnamento.

Il TROMBONE è costruito nella tonalità di *si bemolle*, ma non è strumento traspositore; perciò i suoni corrispondono in effetto alle note come sono scritte ed il compositore non tiene alcun calcolo della sua tonalità.

Legge in chiave di basso ed ha la seguente estensione:

Le note gravi sono poco belle e le ultime tre note acute perdono di forza e sono difficili da emettersi; esse convengono soltanto ai solisti.

Il timbro di suono del Trombone è squillante ed ha un carattere epico e solenne; viene impiegato nell'orchestra e nella banda, con molta efficacia, per l'esecuzione delle armonie gravi e lente, per gli effetti di grande sonorità e per tutti i tratti incisivi

sui tempi forti delle misure; mentre i canti elegiaci, dolci o di portamento, ed i passi rapidi non sono assolutamente appropriati a questo istrumento.

Vi sono pure Tromboni in altre tonalità, ma, specialmente in Italia, il solo che viene adoperato è quello in *si bemolle*, già descritto, e che sarebbe precisamente il *Trombone tenore*.

Il TROMBONE DUTTILE, o *a tiro*, ha la stessa estensione di quello a cilindri; legge come questo ultimo in chiave di basso ed i suoni corrispondono in effetto alle note scritte. Le diverse altezze dei suoni vengono ottenute dal sonatore oltre che dalla maggiore o minore spinta d'aria, dall'allungamento del tubo sonoro, praticato però non col mezzo delle chiavi e delle valvole interne, bensì facendo scorrere a guisa di stantuffo una parte del tubo stesso.

Il Trombone a tiro ha un timbro più gradevole, più nobile, quindi più adatto nell'amalgama dell'orchestra. Era il vero Trombone ed il solo che veniva adoperato; oggi giorno però, per comodità del sonatore, è stato sostituito da quello a cilindri.

Il BOMBARDINO, o *Flicorno tenore* in *si bemolle*, legge in chiave di basso ed i suoni corrispondono in effetto alle note scritte; ha la seguente estensione:

le note basse però sono prive di effetto e le due note più acute vanno lasciate ai solisti.

Ha un timbro di suono piuttosto oscuro, e non squillante come il Trombone; viene adoperato soltanto nella banda, dove ha un'importanza non minore di quella della Cornetta, e si presta così per le parti cantabili come per i passi rapidi.

La musica per questo istrumento può venir scritta anche in chiave di violino (una nona maggiore sopra l'effetto reale dei suoni) oppure in chiave di tenore (come le note risultano in effetto).

L'EUFONIO, o *Baritono*, non è altro che un Bombardino di proporzioni un po' più grandi, dotato quindi di maggior ampiezza di voce.

Nella banda sostituisce sovente il Bombardino.

Il BOMBARDONE (*Basso*, *Bass-Tuba*, *Elicon*), in *fa*, legge in chiave di basso ed i suoni corrispondono in effetto alle note come sono scritte; l'estensione da praticarsi è la seguente:

Nell'orchestra il Bombardone serve a completare tutta la famiglia degli strumenti di ottone e ne costituisce la base; nella banda invece ha un'importanza molto maggiore, perchè ha lo stesso ufficio del Contrabasso in orchestra.

Il timbro di suono del Bombardone è pieno e ro-

busto, perciò questo istrumento dev'essere trattato con molto criterio nella musica per orchestra; nei movimenti un po' rapidi e nel *forte*, i passi legati non devono essere praticati perchè riescono di effetto non bello.

Il BASSO FLICORNO in *si bemolle* ha su per giù la stessa estensione del Bombardone ma un timbro più leggiero e morbido; viene adoperato in banda, dove sostituisce alle volte il Bass-Tuba.

Nelle bande numerose e d'importanza, per avere più estensione nelle note basse e maggior volume di voce, si adoperano altri due Bombardoni o Bassi: uno in *mi bemolle* e l'altro in *si bemolle*, i quali hanno la seguente estensione:

Entrambi leggono in chiave di basso ed i suoni corrispondono in effetto alle note scritte.

Quando sono costruiti secondo il sistema del fabbricante Pelitti prendono il nome di *Pelittone*.

L'*Oficleide* ha la stessa estensione del Bombardone in *fa*; esso però si contrappone così ruvidamente agli altri istrumenti, in causa del suo timbro potente e grossolano, che in orchestra non viene adoperato quasi mai.

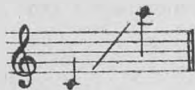
6. Strumenti a percussione.

Gli strumenti a percussione, detti anche strumenti crustici, sono acusticamente verghe metalliche o di legno, lamine e membrane tese, le quali vengono tolte dallo stato d'equilibrio e messe in vibrazione per mezzo della percussione.

Come è già stato detto, questi istrumenti si dividono in due categorie: quelli a suono determinato e quelli a suono indeterminato; questi ultimi hanno un ufficio esclusivamente ritmico e la loro musica viene perciò scritta sempre con la stessa nota, oppure anche sopra una sola linea, anzichè sul rigo musicale.

Gli strumenti a percussione vengono adoperati tanto in orchestra quanto in banda, però con molta parsimonia e solo dove sono richiesti da speciali intenti artistici e da ragioni concernenti il carattere della composizione.

Il SISTRO è formato da due serie di piccoli campanelli sovrapposti uno all'altro; messi in vibrazione con un martelletto di legno o di metallo, producono una serie di suoni acuti.

L'estensione è la seguente:

compresi tutti gl'intervalli cromatici.

La musica è scritta in chiave di violino ed i suoni corrispondono in effetto un'ottava sopra le note scritte.

Il Sistro viene adoperato in orchestra ed in banda, però molto raramente. L'effetto migliore si ottiene quando questo istrumento eseguisce passi melodici, non troppo rapidi, in unione agli strumenti cantabili.

Il CARILLON differisce dal Sistro perchè in luogo dei campanelli ha delle verghe metalliche le quali vengono messe in vibrazione direttamente con un martelletto come nel Sistro, oppure per mezzo di una piccola tastiera, simile a quella del Pianoforte.

Lo XILOFONO porta le verghe di legno anzichè di metallo. Viene adoperato eccezionalmente, per certi effetti caratteristici speciali (1).

Le CAMPANE TUBOLARI, chiamate così perchè hanno la forma di tubi lunghi e stretti, di metallo, sostituiscono nella musica le campane di forma comune.

Vennero costruite in questo modo, non solo per maggior comodità di trasporto, ma anche perchè il suono che da esse si ottiene è più armonioso e più adatto ad amalgamarsi con l'orchestra o con la banda.

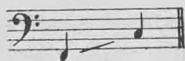
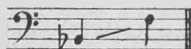
---

(1) Il Saint-Saens se ne valse molto a proposito nella sua *Danza macabra* per imitare il cozzo delle ossa degli scheletri.

Le Campane tubolari danno un suono determinato corrispondente a qualunque nota, secondo come sono accordate nella costruzione; appese ad un telaio, vengono messe in vibrazione con un martello di legno. Si adoperano raramente, per ottenere effetti speciali.

I TIMPANI sono formati da due bacini semisferici di rame o di ottone, staccati e indipendenti uno dall'altro; su di essi, dal lato aperto, è tesa una membrana che viene messa in vibrazione con due bacchette di legno a testa rotonda, ricoperta di panno, di felpa o di pelle.

Col mezzo di chiavi a vite, applicate in giro sull'orlo dello strumento, o con altri sistemi, i quali danno maggiore o minore tensione alla membrana, si possono ottenere tutti i suoni cromatici nel limite ristretto della loro estensione.

Generalmente si adoperano due Timpani, uno più grande dell'altro; quello maggiore dà i suoni gravi ed ha l'estensione:

quello più piccolo dà i suoni più acuti ed ha l'estensione:

La musica è scritta in chiave di basso ed i suoni corrispondono in effetto alle note come sono scritte.

Ognuno dei Timpani non dà più di un suono alla volta senza cambiare accordatura. Comunemente vengono accordati a intervallo di quarta o di quinta tra loro, ma non è escluso che possano essere suscettibili di altre accordature.

Oggi giorno è usanza di indicare l'accordatura interamente per iscritto; per es. *Timpani* in *si bemolle* e *mi bemolle*, in *re* e *la*, ecc., ecc., e di scrivere le note come corrispondono in effetto, anzichè in altre maniere come talvolta si può trovare in alcune vecchie partiture, e che sovente dà luogo a malintesi.

Nell'orchestra, fra tutti gli strumenti a percussione, i Timpani sono i più importanti ed i più frequentemente usati; nelle bande invece, per quanto il loro impiego sia conveniente, si trovano di rado.

Riguardo all'esecuzione, oltre ai colpi in diverse figurazioni ritmiche, nei Timpani viene usato assai spesso e con efficacia il tremolo, in tutte le gradazioni di forza.

Il TRIANGOLO è una verga di acciaio, piegata in forma triangolare. Viene percossa con un bastoncino di ferro e manda un suono metallico piuttosto acuto, indeterminato, come una specie di tintinnio.

Eseguisce ogni specie di ritmo, compreso il tremolo, e viene adoperato tanto in orchestra quanto in banda, per alcuni effetti speciali.

Il TAMBURO BASCO, detto comunemente *Tamburello*, è formato da un cilindro di legno o di ottone, vuoto, largo e basso, chiuso ad una base da una membrana tesa; viene tenuto dal sonatore

con la mano sinistra e la membrana è percossa con la mano destra chiusa.

Produce un suono indeterminato e viene adoperato in orchestra ed in banda, però assai raramente e per ottenere effetti caratteristici speciali.

Il TAMBURO RULLANTE è formato da un cilindro di legno, un po' alto; su ciascuna delle due basi è tesa una membrana e sulla superiore si batte con due bacchette di legno.

Produce un suono cupo, indeterminato, e viene adoperato nella banda, invece dei Timpani.

Il TAMBURO, detto anche *Tamburo militare*, è formato come il Tamburo rullante, ma il cilindro è di ottone invece che di legno ed è più basso. Sulla membrana inferiore porta due o più corde di budello tese, le quali conferiscono allo strumento un timbro speciale, allorchè la membrana superiore, percossa dalle bacchette, trasmette le sue vibrazioni alla membrana inferiore.

Ha un suono indeterminato e viene adoperato qualche volta in orchestra, ma particolarmente nella banda, dove è elemento di vita.

Eseguisce ogni sorta di ritmo, compreso il tremolo (rullo) in tutte le gradazioni di forza.

La GRAN CASSA ed i PIATTI sono due istrumenti che, salvo in casi rarissimi, non vengono impiegati indipendentemente uno dall'altro.

La *Gran Cassa* è formata come un Tamburo gigantesco e viene sonata percotendo una delle due

membrane con una mazza di legno, a testa rotonda e ricoperta di pelle; ha una potente intensità di suono.

I *Piatti* sono due dischi di bronzo, formati come due grandi piatti, che si battono l'uno contro l'altro; il suono è stridulo e squillante.

La Gran Cassa ed i Piatti danno entrambi un suono indeterminato; vengono adoperati per colpi isolati e di rado per colpi da eseguirsi in successione rapida.

Nell'orchestra il loro impiego è moderato, mentre nella banda, oltre all'essere indispensabili nell'erompere della massima sonorità, costituiscono, col Tamburo, un elemento importante nelle marcie e nelle danze, perchè rendono più spiccati i singoli movimenti della misura.

La Gran Cassa sola viene impiegata specialmente per eseguire il rullo, mentre i piatti soli, percossi con la mazza, possono sostituire il Tam-tam, quando questo istrumento manca: l'effetto però è molto inferiore.

Il TAM-TAM è formato come un piatto, di bronzo, di grandi proporzioni; percosso con una mazza, simile a quella che serve per la Gran Cassa, produce un suono indeterminato, ricchissimo di armonici, forte, lugubre e persistente.

Si suona a colpi isolati e si impiega tanto in orchestra quanto in banda, però in casi rari e per ottenere effetti particolari.

Le CASTAGNETTE (nacchere) consistono in due pezzi di legno o d'avorio in forma di conchiglia che si legano alle dita e si suonano percotendoli insieme.

Esse producono un suono indeterminato e secco, e vengono adoperate in certa musica da ballo, per dar maggior accento al ritmo.

7. Strumenti a tastiera.

Il PIANOFORTE è strumento a tastiera ed a corda, partecipa conseguentemente del carattere degli strumenti a percussione e di quelli a corda.

Consta di una cassa di legno, nel cui interno sono tese delle corde di acciaio, le quali variano di grossezza e di lunghezza a seconda dei suoni alti o bassi che devono produrre; le corde sono disposte orizzontalmente nei Pianoforti a *coda*, verticalmente e obliquamente in quelli *verticali*.

Esternamente vi è la tastiera; i tasti corrispondono a piccoli martelli di legno, ricoperti di feltro, i quali battono sulle corde quando i tasti vengono abbassati. Nell'interno vi è pure la cosidetta *meccanica* che consiste in un complicato giuoco di leve per mezzo delle quali i singoli martelli vengono abilmente regolati nel loro movimento, ed il suono viene smorzato a tempo voluto con un pezzetto di feltro, detto *smorzatore*, che ricade sulle corde ogni qualvolta i tasti, abbandonati dalle dita, si rialzano.

Il meccanismo viene completato con due *pedali*; il primo (collocato nel mezzo, a destra), quando viene abbassato col piede, mantiene sollevati tutti gli smorzatori permettendo alle corde di continuare le loro vibrazioni, quindi di prolungare il suono; il secondo (collocato nel mezzo, a sinistra), abbassato, rende il suono leggermente velato e più dolce.

La musica per Pianoforte è scritta su due righi, uniti fra di loro con una sgraffa; nel rigo superiore, che serve per la mano destra, le note vengono scritte in chiave di violino, in quello inferiore, che serve per la mano sinistra, le note vengono scritte in chiave di basso. Non è però escluso che, alle volte, in ambedue i righi si possa trovare tanto la sola chiave di violino quanto la sola chiave di basso, e così pure che le due mani debbano a lor volta sonare contemporaneamente quello che è scritto nell'uno o nell'altro rigo.

L'estensione è di sette ottave, ed in molti strumenti moderni è di sette ottave ed una terza minore:

le note corrispondono in effetto come sono scritte.

Il Pianoforte è strumento da concerto e da accompagnamento, ricco di mezzi, ed ha una parte importantissima nella musica moderna (vedi capitolo VII).

L'ORGANO è strumento a tastiera ed a vento; esso consiste in un complesso di tubi sonori, detti *canne*, di varia lunghezza, in cui i suoni vengono prodotti per mezzo dell'introduzione dell'aria. I tasti corrispondono a valvole le quali, aprendosi, permettono all'aria contenuta in un serbatoio, su cui

riposano le canne, di entrare in queste e produrre così i suoni più o meno acuti secondo la loro lunghezza e capacità.

Le canne sono divise in parecchie serie dette *registri*; ogni registro produce, in tutta l'estensione dello strumento, suoni di timbro diverso; col mezzo di piccoli ordigni, il sonatore ha facoltà di far comunicare ogni tasto con tutti o solamente con una parte dei registri, ottenendo così numerose combinazioni di coloriti.

I registri detti di 8 *piedi*, qualunque ne sia il timbro, producono suoni che corrispondono in effetto alle note scritte; quelli di 4 *piedi* e di 2 *piedi*, producono suoni che corrispondono rispettivamente un'ottava e due ottave sopra le note scritte; quelli di 16 *piedi* e di 32 *piedi*, rispettivamente un'ottava e due ottave sotto le note scritte.

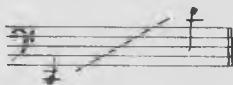
L'Organo è fornito di una, di due o tre tastiere, del genere di quella del Pianoforte, che vengono chiamate *Manuali*, per distinguerle dalla *Pedaliera*, o serie di pedali da sonarsi coi piedi. I Pedali, formati come grossi tasti (alcuni lunghi, altri corti, come nella tastiera) sono una continuazione dei Manuali; ciascuno di essi corrisponde per mezzo di valvole ad alcune canne le quali producono altrettanti suoni. Generalmente i pedali sono in numero di 27, ma in alcuni strumenti possono arrivare fino a 30.

Un apparecchio, detto mantice, messo in azione da un motore o da una persona, fornisce l'aria necessaria al serbatoio.

La musica per Organo viene per lo più scritta su tre righi: i due superiori servono per il Manuale,

quello inferiore per la Pedaliera; quando la musica è scritta soltanto su due righi, l'impiego della Pedaliera viene indicato con la parola «*pedale*».

L'estensione delle tastiere, negli Organi moderni, è la seguente:

quella della pedaliera, di 27 pedali:

compresi tutti i suoni cromatici.

L'Organo, per la sua capacità di sostenere i suoni, per il suo timbro dolce, espressivo e non appassionato, adatto sopratutto ad accompagnare il canto sacro, è lo strumento proprio della Chiesa.

Nessun istrumento possiede maestà e dignità di carattere, varietà di coloriti, imponenza quale l'Organo, perciò, a ragione, esso viene chiamato il re degli strumenti.

L'HARMONIUM, o *Armonio*, è una specie di piccolo Organo in cui il suono viene prodotto da linguette metalliche (ancie) messe in vibrazione dalla corrente d'aria.

L'Harmonium possiede una o più serie di ancie; ogni serie prende il nome di *giuoco*. Premendo i tasti, questi aprono le valvole, con le quali sono in comunicazione, permettendo alla corrente d'aria di mettere in vibrazione le ancie.

L'aria necessaria per la produzione del suono viene fornita da piccoli mantici messi in azione dal sonatore stesso, per mezzo di due pedali.

Negli Harmonium detti a *pressione*, l'aria compressa per l'azione dei pedali, agisce sulle ancie (determinandone la vibrazione) dal di dentro al di fuori; in quelli ad *aspirazione* succede il contrario. I mantici, su cui si esercita l'azione dei pedali, invece di comprimere, rarefanno l'aria; necessariamente l'aria esterna viene ad essere aspirata e, penetrando attraverso le aperture, che non sono chiuse dalle valvole dei corrispondenti tasti abbassati, fa vibrare le ancie.

La tastiera dell'Harmonium ha generalmente una estensione di 5 ottave, partendo dal *do* sotto il rigo in chiave di basso; vi sono però istrumenti con due tastiere, e di estensione maggiore.

L'Harmonium legge su due righi e in due chiavi, come il Pianoforte; sostiene i suoni e si presta per accompagnare il canto sacro e per l'esecuzione di musica grave e legata.

Grazie agli ultimi perfezionamenti, l'Harmonium ha potuto acquistare non solo un timbro dolce e morbido, ma una discreta varietà di coloriti, per quanto neppur lontanamente sia paragonabile all'Organo.

CAPITOLO III.

Acustica musicale.

1. Generalità.

L'Acustica è quella parte della fisica che tratta dei fenomeni e delle leggi del suono. Dicesi più particolarmente *Acustica musicale* quella che studia i rapporti che collegano i fenomeni produttori del suono con le teorie musicali e la loro applicazione pratica nell'Arte.

Il *suono* è un fenomeno del senso uditivo, prodotto dalle vibrazioni periodiche di corpi elastici, trasmesse al nostro orecchio per mezzo dell'aria.

Chiamansi *vibrazioni* i movimenti rapidi delle molecole di un corpo elastico

Per *corpi elastici* s'intendono *corde tese*, *verghe* o *dischi di metallo*, *lamine*, *pelli d'animale*, ecc., infine l'*aria* stessa.

Sul principio delle vibrazioni delle corde tese si basano tutti gli strumenti a corda; sul principio delle vibrazioni delle verghe, dischi di metallo, lamine e pelli d'animale, si basano gli strumenti a

percussione; sul principio delle vibrazioni dell'aria si basano gli strumenti a fiato, a vento e la voce umana.

Quando il suono non è gradevole all'orecchio, perchè prodotto da vibrazioni confuse o irregolari, prende il nome di *rumore*; quando invece per la rapidità, regolarità e continuità delle vibrazioni da cui è prodotto è gradevole all'orecchio, si chiama *suono musicale*. Parlando generalmente di *suono*, s'intende sempre il *suono musicale*.

Perchè il suono giunga al nostro orecchio, è necessario un *mezzo*, il quale per lo più è l'aria, ma potrebbe anche essere un'asta di metallo, di legno o di qualunque altra materia, che metta in comunicazione l'orecchio col corpo vibrante. Se manca il *mezzo*, il suono non viene percepito, tanto è vero che una soneria, messa sotto la campana della macchina pneumatica, è sempre meno avvertita, quanto più si rende rarefatta l'aria sotto la campana.

Sebbene le molecole di un corpo vibrino in una sola direzione, l'aria trasmette le vibrazioni tutto all'intorno e precisamente *per la ragione che le molecole dell'aria, ad onta della loro reciproca ripulsione, quando si trovano alla debita distanza, stanno fra loro in equilibrio non in una sola direzione ma in tutte.*

Le proprietà del suono sono: *altezza*, *intensità*, *qualità* e *durata*.

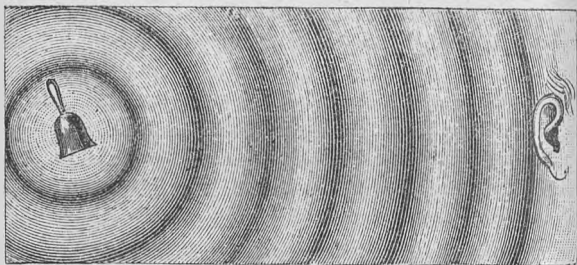
L'*altezza* del suono dipende dal numero delle vibrazioni.

L'*intensità*, o *volume*, dipende dall'ampiezza delle vibrazioni.

La *qualità*, *timbro* o *colore* del suono, dipende dai suoni armonici che derivano dal suono principale.

La *durata* dipende dalla maggiore o minore continuità delle vibrazioni.

2. Propagazione e velocità del suono.

Il suono si propaga nell'aria per mezzo delle *onde sonore*, le quali sono una serie di croste sferiche concentriche, non altrimenti di quelle che si possono osservare gettando un sassolino sulla superficie di uno stagno.

Si chiamano *raggi sonori* le linee che indicano le direzioni in cui si propaga il suono.

Un suono si propaga intorno al corpo vibrante in tutte le direzioni, ma bisogna avvertire che i raggi sonori possono essere rivolti, dal corpo stesso che produce il suono, più da una parte che dall'altra.

Ad esempio, il suono di un campanello indirizza i suoi raggi sonori ugualmente da tutte le parti,

mentre la voce o il suono di una tromba li indirizza particolarmente dalla parte verso cui è rivolta la persona che canta o suona.

❦

La *velocità del suono* è il tempo che le onde sonore impiegano nel percorrere un dato spazio.

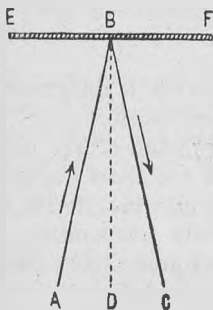
La velocità del suono è a + *15* gradi di 341 metri il minuto secondo, e a *o* gradi di 332 metri il minuto secondo (Tyndall, *Le son*). Nell'aria la velocità del suono aumenta, col crescere della temperatura, in ragione di circa 62 centimetri per grado. La velocità è indipendente dalla pressione atmosferica. Nei corpi solidi la velocità del suono è 15 volte maggiore che non nell'aria. Nell'acqua la velocità del suono è di 1435 metri il minuto secondo.

Nella propagazione del suono, non vi è trasporto di materia.

3. Riflessione del suono.

Quando le onde sonore incontrano una parete, un ostacolo qualunque, vengono respinte e ritornano indietro nella direzione opposta; questo fenomeno si chiama *riflessione del suono.*

Come è stato detto (paragr. 2) le linee che indicano le direzioni in cui si propagano le onde sonore si chiamano raggi sonori.

Dato ad esempio il raggio sonoro *A B*, questo incontrerà la parete *E F* nel punto *B* e verrà respinto nella direzione *B C*. Il raggio *A B* si chiama *incidente*, quello *B C riflesso*. Abbassando la perpendicolare *B D* dalla parete *E F*, risulteranno due angoli uguali: *A B D* e *D B C*; il primo si chiama *angolo d' incidenza*, il secondo *angolo di riflessione*.

La riflessione delle onde sonore avviene nello stesso modo e secondo le medesime leggi che regolano la riflessione della luce; perciò è stabilito che « *l'angolo di riflessione è sempre uguale all'angolo d'incidenza* ». Da ciò si deduce che se un raggio sonoro cade perpendicolarmente ad una superficie, esso dovrà riflettere nella stessa direzione perchè, essendo zero l'angolo d'incidenza, dovrà essere zero l'angolo di riflessione e così le onde sonore ritorneranno al loro punto di partenza.

Un fenomeno della riflessione del suono è l'*eco*, la quale avviene bensì quando l'onda riflessa ritorna al punto da cui è partita, ma anche per altre cause particolari che alle volte non si spiegano.

Perchè avvenga l'eco occorre anzitutto che la parete sia posta in faccia all'origine del suono e che la distanza dalla parete al corpo vibrante sia abbastanza grande da permettere di distinguere il suono riflesso dal suono originale.

Per avere la percezione distinta, separata, di due suoni uguali consecutivi, è necessario che tra di loro scorra almeno $^1/_{10}$ di secondo; essendo la velocità media del suono pari a 340 metri il minuto secondo, in $^1/_{10}$ di secondo esso percorrerà 34 metri, quindi, per udire il suono riflesso, ossia l'eco, la distanza dal corpo vibrante alla parete dovrà essere la metà dei 34 metri che esso deve percorrere per giungere al nostro orecchio, cioè 17 metri. Se la distanza sarà maggiore, i suoni si potranno udire ancora più distinti, separati da un silenzio.

Se una parete od un ostacolo si trova ad una distanza che sia di poco minore di 17 metri dal corpo vibrante, ed è collocata in modo da riflettere il suono nell'orecchio dell'uditore, questi riceverà la seconda impressione dello stesso suono quando sta per terminare la prima, cioè la sensazione di una impressione prolungata. L'effetto di questa impressione prolungata. la quale non permette di percepire distintamente la successiva, si chiama *rimbombo*. Il rimbombo si verifica spesso nelle grandi chiese e nelle sale vuote, nelle quali, quando sono piene di gente, le onde si frangono e cessa quindi il rimbombo.

Quando poi l'ostacolo si trova a piccola distanza da chi produce suoni e da chi ascolta, per modo che il suono riflesso giunge all'orecchio quasi contemporaneamente al suono diretto, allora il suono viene rinforzato ed il locale dove esso si produce dicesi *sonoro* o *armonico*. Chiamasi invece *sordo* od *ottuso* un locale che per la sua costruzione, o perchè troppo ingombro di tappeti, arazzi, tende od altri corpi molli, non favorisce la riflessione del suono. Da ciò

si comprende come, parlando o cantando in una stanza, la voce si ode più forte che non parlando o cantando all'aria aperta; quindi la sonorità, o meno, di un locale, l'eco, il rimbombo, ovverosia i fenomeni della riflessione, non solo avvengono per la determinata distanza dal corpo vibrante all'ostacolo, ma sono anche subordinati alla forma del locale, alla sua altezza, ampiezza, ed ai suoi addobbi.

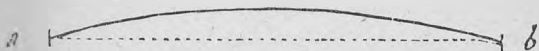
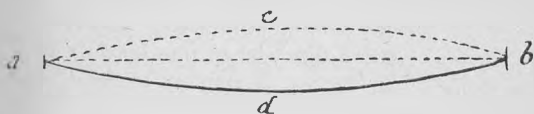
Inoltre si deve considerare che le onde sonore si riflettono in tutte le direzioni, quindi mentre alcuni raggi sonori vengono riflessi direttamente al nostro orecchio, altri deviano e vi giungono indirettamente, dopo essere stati riflessi più volte da una parete all'altra; altri infine si perdono, perchè assorbiti da corpi non elastici come i drappeggi. In conclusione, i fenomeni della riflessione del suono sono in pratica un fatto complesso, vale a dire il risultato di molti coefficienti che devono tutti essere considerati nel loro insieme.

4. Altezza del suono.

L'altezza del suono, che in musica si chiama anche *tono* (tono alto, tono basso), dipende esclusivamente, come è stato detto, dal numero delle vibrazioni di un corpo elastico in un determinato spazio di tempo.

Fissando p. es. una corda di minugia, alquanto tesa, su due punti *a* e *b*

a ├──────────────────────┤ b

prendendola nel mezzo con due dita e sollevandola un po', essa prenderà press'a poco questa forma

Cessando di tenerla e abbandonandola d'un tratto, essa non solo ritornerà nella sua primiera posizione *a-b*, ma la sorpasserà, giungendo dalla parte opposta ad una distanza uguale a quella in cui è stata sollevata, e precisamente *a-d-b*

per poi ritornare di nuovo nella posizione *a-c-b*, e via di seguito.

Questi movimenti, la cui rapidità dipende dalla maggior o minor tensione della corda, continuerebbero all'infinito, se non fossero attenuati gradatamente fino a zero dalla resistenza dell'aria, dall'attrito della corda nei due punti dove è fissata, dalla forza d'elasticità e dalla forza di gravità.

Nell'istante in cui si abbandona la corda, dopo d'averla sollevata colle dita, cominciano le vibrazioni, vale a dire il suono, il quale, conservando la medesima altezza, diminuisce di forza e riesce sempre meno percettibile man mano che la corda tende a ritornare nel suo stato primitivo di riposo.

Il percorso che fa la corda dal punto *c* al punto *d* si chiama una *vibrazione* (1). Questo percorso, che è maggiore o minore a seconda del sollevamento iniziale della corda, si chiama *ampiezza della vibrazione.*

La rapidità con cui si compiono le vibrazioni, ossia il loro numero in un determinato spazio di tempo, aumenterà quanto più la corda verrà tesa fra i punti *a* e *b*, la qual cosa, come già è stato detto, costituisce l'*altezza del suono* ed è indipendente dall'intensità.

È scientificamente provato che il numero delle vibrazioni delle corde, prodotte in tempi uguali, sta:

1° *in ragione diretta della radice quadrata della loro tensione*, vale a dire che se una corda è tesa da forze come 1, 4, 16, 25, il numero delle vibrazioni sarà relativamente di 1, 2, 4, 5 (2);

2° *in ragione inversa della radice quadrata della densità del materiale*, vale a dire che se la densità del materiale di cui sono composte le corde sta come 1, 4, 16, 25, il numero delle vibrazioni relative sarà di 1, ½, ¼, ⅕;

3° *in ragione inversa della lunghezza e del diametro loro*, vale a dire che se la lunghezza e il diametro delle corde sta come 1, 2, 4, 5, il numero delle vibrazioni sarà di 1, ½, ¼, ⅕.

Concludendo, da queste leggi si capisce che: au-

(1) Conviene distinguere le vibrazioni semplici dalle doppie o complete. *Semplice* è il percorso che fa la corda da *c* a *d*; *doppio* da *c* a *d* ritornando in *c*.

(2) Negli strumenti a corda, questa tensione delle corde viene fatta praticamente dai cosidetti *bischeri*.

mentando la tensione di una corda, il suono diventa sempre più alto (acuto), che dalle corde più sottili si ritraggono i suoni più acuti, mentre dalle più grosse e di maggiore densità si hanno i suoni più bassi (gravi), infine che, data un' uguale tensione, grossezza e densità di materiale, il suono sarà tanto più acuto quanto minore sarà la lunghezza della corda.

Negli strumenti a fiato e nelle canne dell'organo, l'altezza del suono sta in ragione inversa della loro capacità. Perciò le canne lunghe e grosse danno suoni gravi, le sottili e corte, alti.

L' altezza del suono può essere *assoluta* o *relativa*.

Assoluta è quella che un suono ha di per sé ed è rappresentata dal maggior o minor numero di vibrazioni. Così per es. un suono può avere 64 vibrazioni il minuto secondo, un altro 128 e via di seguito; queste cifre rappresentano l'altezza assoluta di ciascuno di questi suoni.

Relativa è l'altezza di un suono in rapporto agli altri, per modo che un suono, relativamente alto, è basso in confronto ad altri suoni più acuti. Un suono può essere più basso o più alto di un altro di una *terza*, una *quinta*, un'*ottava*, ecc. (vedi capitolo IV, paragrafo 13).

Dicesi *fondamentale* quel suono che serve di base, e dal quale dipende l'altezza relativa di altri suoni.

La musica considera l'altezza relativa dei suoni, mentre l'altezza assoluta è esclusiva dello studio dell'acustica.

Il suono più basso che il nostro orecchio può percepire ha 16 vibrazioni il minuto secondo, il più

acuto 36.000. Questo limite di percezione non è però fisso ma dipende dalle varie persone.

Benchè il nostro orecchio non possa percepire un suono che abbia un numero di vibrazioni inferiori a 16, tuttavia, per avere un punto di base e stabilire l'altezza assoluta di tutti i suoni, si ammette teoricamente un suono il quale abbia una sola vibrazione in un minuto secondo.

Considerando che col raddoppiare del numero delle vibrazioni, l'altezza del suono cresce di un'ottava, si avranno i seguenti rapporti:

Numero delle vibrazioni (semplici)	Nome delle note	
1		Suoni ipotetici o teorici.
2		
4		
8		
16	Do	Primo suono percettibile dall'orecchio.
32	Do_1	Nota più bassa usata nella musica.
64	Do_2	Il *Do* più basso del Pianoforte.
128	Do_3	Quarta corda del Violoncello.
256	Do_4	Quarta corda della Viola.
512	Do_5	
1024	Do_6	

e via di seguito.

In musica non vengono mai adoperati i suoni fino al limite estremo dell'udibile, perchè le note

basse risultano confuse, e quelle troppo alte sono sgradevoli; negli acuti non si arriva a superare 12.000 vibrazioni (semplici) il minuto secondo, mentre nei bassi la nota più grave, prodotta soltanto dalle grosse canne di qualche organo, ne ha 32.

Nell'orchestra, partendo dal *Mi* di 80 vibrazioni dei Contrabassi, si arriva al *Sol* dell'Ottavino di 12.288; i suoni armonici acutissimi dei Violini (prodotti con due dita, uno premendo sulla corda e l'altro toccandola leggermente) si aggirano sulle 12.000. Nel Pianoforte moderno il suono più basso è il *La* di 54 vibrazioni; il più alto è il *Do* di 8192. La Voce umana, partendo dal *Mi* di 160 vibrazioni del Basso, arriva al *Do* di 2048 del Soprano; vi sono però dei Soprani che possono salire ancora di più e dei Bassi che scendono; questi ultimi però sono molto più rari.

5. Intensità del suono.

L'intensità, ossia il volume del suono, dipende dalla maggiore o minore ampiezza delle vibrazioni di un corpo elastico.

Prendendo ad esempio la corda tesa si osserva che quanto più essa verrà sollevata, prima di essere abbandonata, tanto maggiore sarà l'ampiezza delle vibrazioni, quindi l'intensità del suono. Essendo però naturale tendenza della corda di ritornare allo stato inerte primitivo, ne viene di conseguenza che le vibrazioni diminuiranno a lor volta di ampiezza, perciò il suono di intensità, divenendo sempre meno percettibile.

L'intensità del suono, oltre che dall'ampiezza delle vibrazioni, dipende anche dalla superficie che il corpo elastico vibrante offre all'aria (essendo tanto più intenso il suono quanto più grande è la superficie del corpo vibrante), e dai fenomeni della cosidetta *risonanza.*

Per risonanza s'intende quel rinforzo che riceve un suono dall'ambiente che lo circonda, dalla vicinanza di altri corpi elastici e dal contatto diretto di essi col corpo che produce il suono.

Facendo vibrare una corda tesa all'aria aperta, si osserverà che questa dà un suono molto più debole che se fatta vibrare in un locale chiuso; il suono infine aumenterà ancora d'intensità se la corda verrà messa in comunicazione diretta con un corpo elastico, o per essere più chiari, fissata sopra una cassetta di legno, vuota. Ciò dipende dal fatto che la cassetta e l'aria in essa contenuta vibrano in unione con la corda, aumentando l'intensità del suono; questa cassetta di legno viene chiamata in pratica *cassa di risonanza*, o *cassa armonica.*

Tutti gli strumenti musicali a corda sono fabbricati su questo principio, anzi lo strumento stesso costituisce la cassa armonica, la forma complicata e irregolare della quale, come nel Violino o nel Violoncello, è piuttosto dovuta alla lunga esperienza degli artefici che ad un assoluto criterio scientifico.

In generale tutti i corpi che si mettono in vibrazione per l'impulso dato loro dalle onde sonore prodotte da un corpo vibrante danno una risonanza.

La risonanza avviene poi per *simpatia* quando il corpo sonoro che risuona può produrre lo stesso

suono del corpo vibrante [1]. È stabilito infatti per legge che « *un corpo elastico, capace di produrre colle sue vibrazioni un certo suono, è pronto ad entrare in vibrazione ogni volta che dal mezzo che lo circonda gli venga trasnesso quel moto stesso che esso potrebbe produrre se vibrasse liberamente da sé* ».

Prendendo ad esempio due corde tese, atte a produrre lo stesso suono, collocate relativamente vicine una all'altra, si osserva che mettendo in vibrazione una, l'altra, senza essere toccata, vibra essa pure. Se le due corde producono due suoni diversi, la seconda corda vibrerà ugualmente purchè il suono che essa produrrebbe, se fosse messa in vibrazione, abbia una relazione col suono prodotto dalla prima corda, formi cioè con questa un intervallo consonante; in questo caso la seconda corda vibra formando dei nodi.

L'aumento d'intensità del suono prodotto dai fenomeni di risonanza si può constatare facilmente in pratica, sonando un Violino, un Violoncello, oppure cantando vicino ad un Pianoforte al quale venga abbassato il pedale destro, affinchè le corde siano perfettamente libere; le corde del Pianoforte corrispondenti ai suoni emessi dagli strumenti o dalla voce vibreranno rinforzandoli, non solo, ma continueranno a risonare anche quando sarà cessato il suono od il canto [2].

---

[1] *Corpo sonoro* è quello che è suscettibile di essere messo in vibrazione, quindi di produrre un suono; *corpo vibrante* è il corpo sonoro quando è messo in vibrazione.

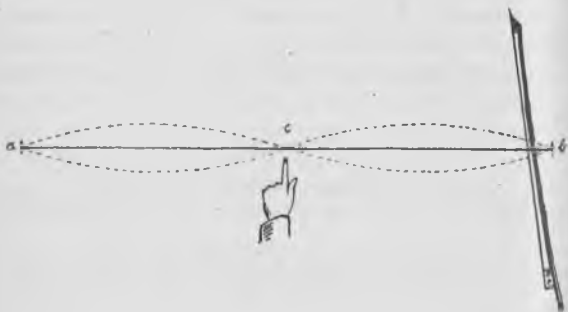
[2] Per essere più esatti, si deve aggiungere che, oltre le corde corrispondenti ai suoni emessi dagli strumenti o dalla voce, vibreranno tutte le corde corrispondenti ai suoni armonici delle note sonate o cantate.

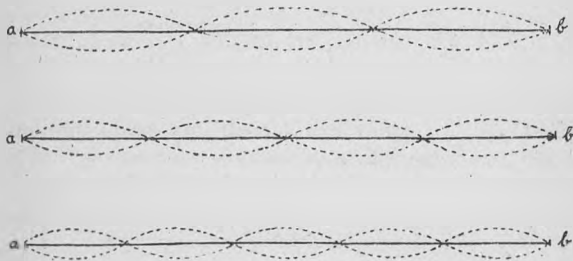
L'intensità del suono, qualunque essa sia, diminuisce in ragione diretta della distanza del corpo vibrante dal nostro orecchio.

6. Qualità del suono.

La *qualità*, *timbro* o *colore* del suono è prodotta dal numero, dalla qualità e dall'intensità dei suoni armonici che accompagnano il suono principale o fondamentale.

Una corda che vibra dà un suono che si chiama fondamentale. Bisogna però considerare che, mentre la corda vibra, vibrano con lei parti aliquote della stessa; le piccole vibrazioni si sovrappongono alle grandi, formando un suono unico e determinandone il timbro o la qualità. Queste piccole vibrazioni producono dei suoni secondari, i quali prendono il nome di *suoni armonici, complementari* o *ipertoni*.

Se ad es. si pone leggermente il dito nel mezzo di una corda tesa sul Violino o sul Violoncello, in modo da dividerla in due parti uguali, e si confrica con un archetto la metà *c-b*

si osserverà che vibra anche la metà *a-c*.

Nello stesso modo se si divide la corda in 3, 4, 5 o più parti uguali e si mette in vibrazione la prima di queste parti, tutte le altre vibreranno producendo ciascuna un suono che sarà unissono con quello prodotto dalla prima parte:

I punti che segnano la suddivisione della corda e dove il moto vibratorio è nullo si chiamano *nodi*; le parti più elevate delle curve, dove il moto vibratorio ha il massimo spostamento, si chiamano *ventri*.

Basta posare il dito sul primo di questi nodi, perchè la corda si suddivida da sé.

I suoni che risultano da queste suddivisioni della corda in 2, 3, 4, ecc., parti uguali, sono i *suoni armonici*.

Facendo vibrare la corda per intero si ha il suono fondamentale; dividendola in due parti, ciascuna dà l'ottava alta, ossia il I armonico; in tre, ciascuna dà la dodicesima alta, ossia il II armonico e via di seguito, come risulta da questo specchietto:

Suddivisioni della corda	Distanza in cui si trova il suono armonico dal fondamentale
in 2 parti	ottava
» 3 »	dodicesima
» 4 »	quindicesima
» 5 »	diciassettesima
» 6 »	diciannovesima
» 7 »	ventunesima
	ecc.

In notazione musicale si possono dimostrare in questa guisa i suoni armonici di una corda vibrante il cui fondamentale è p. es. *Do.*

Suono fondamentale — Suoni armonici

I suoni armonici, relativamente al suono fondamentale, sono sempre più alti; perciò più un suono è acuto, più scarso diviene il numero dei suoni armonici.

I suoni armonici sono più deboli del suono principale e man mano che si acuiscono perdono a lor volta d'intensità; è calcolato che dopo il VI armonico gli altri sono impercettibili.

Dividendo dunque una corda in due e successivamente in più parti uguali, non si fa altro che scomporre il suono principale, o fondamentale, che essa corda dà quando vibra per intero in tutta la sua

lunghezza. Perciò, quando una corda vibra per intero, il suono fondamentale è accompagnato da tutti i suoni armonici, i quali stanno nei rapporti che si è visto.

Concludendo, l'addizione dei suoni armonici col fondamentale determina il *timbro*, ossia la *qualità* del suono.

Il numero, la qualità e l'intensità dei suoni armonici, perciò il timbro del suono, dipendono:

1° *Dalla sostanza di cui è composto il corpo vibrante.* P. es.: il suono di una corda di acciaio avrà un timbro diverso da quello di una corda di minugia; la differenza sarà ancora più sensibile, se si confronta il timbro del Violino, nel quale il suono è prodotto dalla vibrazione delle corde, con quello della Tromba, nella quale il suono è prodotto dalle vibrazioni dell'aria contenuta nello strumento.

2° *Dalla sostanza, dall'ampiezza e dalla forma della cassa di risonanza colla quale viene messo in comunicazione il corpo vibrante.* In pratica si può constatare questo fenomeno facendo eseguire una medesima nota, successivamente da un Violino, da un Violoncello e da un Contrabasso; il suono, pur avendo uguale altezza e intensità, cambierà di timbro col cambiare di strumento. Ugualmente, cambiando l'ampiezza, la qualità del legno, oppure la forma di uno strumento, questo darà un suono di timbro diverso ad ogni modificazione subita.

3° *Dai mezzi impiegati per mettere in vibrazione il corpo elastico.* P. es. il suono di una corda avrà un timbro diverso a seconda che essa sarà messa in vibrazione dalle dita o da una punta di metallo.

Così pure il suono di una campana, messa in vibrazione da un bastoncino di metallo, avrà un timbro diverso da quello del suono ottenuto mettendo la campana in vibrazione con un bastoncino di legno o di metallo foderato di stoffa.

4° *Dal punto in cui viene messo in vibrazione il corpo elastico.* Il timbro del suono di una corda è diverso a seconda che la corda, per essere messa in vibrazione, viene pizzicata, o confricata con un archetto, nel mezzo oppure ai lati. Benchè la differenza del timbro non sia in questo caso molto sensibile, tuttavia, questa è una circostanza della quale, in pratica, si tiene gran conto nel sonare gli strumenti a corda: il timbro del suono sarà più dolce e più oscuro, quanto più distante dal ponticello sarà il punto in cui la corda viene messa in vibrazione.

7. Durata del suono.

La *durata* o *valore* del suono dipende dalla maggiore o minore continuità delle vibrazioni del corpo elastico che lo produce.

La continuità delle vibrazioni varia secondo la struttura molecolare e l'elasticità del corpo vibrante; secondo il punto dove il corpo viene messo in vibrazione e secondo il mezzo impiegato per farlo vibrare.

Così p. es. le vibrazioni prodotte da una campana di bronzo dureranno più a lungo di quelle prodotte da una campana di ottone oppure anche di bronzo di cattiva lega. Ugualmente il suono avrà maggior o minor durata secondo il punto in cui la campana verrà percossa.

Riguardo al mezzo impiegato per mettere in vibrazione un corpo elastico, si è già visto che, pizzicando una corda tesa, il suono prodotto avrà non solo una durata relativamente breve, ma dall'istante in cui la corda viene pizzicata, sarà in continua diminuzione di intensità fino a cessare del tutto. Mettendo invece in vibrazione la stessa corda con un archetto, il suono avrà tanta durata quanto sarà la lunghezza dell'archetto e quanto minore sarà la velocità con la quale quest'ultimo verrà condotto.

Negli strumenti a fiato e nel canto la durata del suono è limitata alla durata dell'espirazione dell'esecutore; mentre nell'organo la durata del suono non ha limite.

8. Produzione del suono.

Come è già stato detto al paragrafo 1, il suono viene prodotto dalle vibrazioni di corpi elastici i quali possono essere: *corde tese, verghe metalliche, lamine, pelli d'animale* e infine l'*aria.*

Tutti questi corpi, per la diversità della loro natura e per il modo con cui vengono impiegati e applicati nella costruzione dei molteplici strumenti musicali, possono produrre suoni di timbro molto differente, mercè i quali si ottengono nella musica tutte le varietà di coloriti e di effetti.

Corde tese.

Le corde tese si trovano impiegate in tutti gli strumenti a corda e nel Pianoforte.

Negli strumenti a corda con l'arco (Violino, Viola, Violoncello e Contrabasso) le corde vengono messe in vibrazione dallo sfregamento di un archetto; in quelli a corda senz'arco (Arpa, Chitarra, Mandolino, Cetra) sollevandole con le dita e poi abbandonandole; nel Pianoforte, mediante la percussione di un martelletto.

Meno nell'Arpa e nel Pianoforte, in tutti gli strumenti a corda, essendo limitato il numero delle corde, si ottengono le diverse gradazioni d'altezza dei suoni, appoggiando le dita sulle corde e premendole contro la sottoposta tastiera, in modo da diminuire la lunghezza della porzione vibrante.

Nell'Arpa e nel Pianoforte invece, le corde sono numerose e ciascuna di esse produce un solo suono (1). La gradazione dai suoni bassi a quelli alti è data dalla diversa lunghezza, grossezza e tensione delle corde.

Verghe metalliche.

Le verghe metalliche vengono impiegate negli strumenti a vento ed in quelli a percussione.

---

(1) Per maggior esattezza è da osservarsi che nel Pianoforte, soltanto per le note basse, si impiega una sola corda per ottenere ciascun suono, mentre per le note medie ed acute vengono impiegate due o tre corde, intonate in perfetto unissono, per ciascun suono e ciò per ragioni di sonorità.

Nei primi, cioè nell'Harmonium ed in alcune canne dell'Organo, si trovano in forma di sottili laminette, per lo più di ottone, le quali sono messe in vibrazione per mezzo di una spinta d'aria; nei secondi, cioè nel Triangolo, o nel Corista a percussione, si trovano come verghe propriamente dette, di acciaio curvato, e vengono messe in vibrazione mediante la percussione.

Nella categoria delle verghe sono pure comprese quelle sottili linguette di legno che vengono impiegate negli strumenti ad ancia, quali l'Oboe, il Clarinetto, il Fagotto ecc.

Le verghe vibrano come le corde tese, cioè secondo le stesse leggi, però *il numero delle loro vibrazioni sta in ragione diretta della grossezza ed elasticità delle verghe ed in ragione inversa della loro lunghezza.*

Lamine.

Le lamine si possono considerare come unioni rigide di più corde: messe in vibrazione col mezzo dello sfregamento o della percussione, formano dei nodi e dei ventri, precisamente come le corde, a seconda del punto in cui vengono toccate col dito.

I suoni che esse producono possono essere determinati o indeterminati e variano col variare delle loro dimensioni, della loro elasticità e della sostanza di cui sono composte.

Nella musica, l'applicazione pratica e l'impiego delle lamine vibranti, che producono suoni di una determinata altezza, trovasi nelle Campane (sia in forma usuale che in forma di tubi lunghi e stretti

come vengono adoperati generalmente nelle orchestre) non essendo queste che lamine curvate; l'impiego delle lamine che producono suoni indeterminati si trova nei Piatti e nel Tam-tam. In ambo i casi le vibrazioni si ottengono con la percussione.

Alla categoria delle lamine appartengono pure gli strumenti a percussione, come Tamburi grossi, piccoli, e Timpani. In questi istrumenti il suono (determinato nei Timpani, indeterminato nei Tamburi) viene prodotto da pelli d'animale o meglio da membrane tese, le quali si comportano acusticamente nella stessa maniera delle lamine.

Aria.

L'aria non solo è *mezzo* per la propagazione del suono, ma fatta debitamente vibrare, produce essa pure dei suoni.

Per ottenere ciò, è necessario anzitutto che l'aria sia contenuta in un recipiente, preferibilmente formato da un cannello di legno o di metallo, detto *tubo sonoro*, poi che all'aria stessa venga impresso un movimento vibratorio.

In tutti i tubi sonori la colonna d'aria che vibra produce il suono, mentre la materia della quale sono composti vibra per riflesso.

Acusticamente, i tubi sonori sono considerati sotto due aspetti diversi: *tubi aperti* e *tubi chiusi*.

Mentre nelle corde vibranti i suoni armonici si ottengono con la suddivisione della corda stessa in parti uguali, nei tubi sonori *aperti*, aumentando la pressione dell'aria, i nodi ed i ventri si formano da

sé e si ha man mano l'ottava del suono fondamentale, la dodicesima e tutti gli armonici superiori, specialmente se il tubo è stretto; in altri termini, la serie armonica completa. I tubi sonori *chiusi*, con l'aumento della pressione d'aria, danno invece soltanto i suoni armonici corrispondenti ai numeri dispari: 3, 5, 7, ecc. (vedi paragrafo 10, Serie armonica).

L'impiego dei tubi sonori nella musica si ha nelle canne dell'Organo e negli strumenti a fiato. Le canne dell'Organo sono tubi sonori aperti o chiusi, secondo se esse sono superiormente aperte o chiuse; il Flauto e gli strumenti di ottone sono tubi aperti, mentre gli strumenti ad ancia funzionano come tubi sonori chiusi.

Le canne dell'Organo sono formate da un tubo rotondo o quadrangolare, di legno o di metallo, alla cui base è un piede *A* in cui penetra l'aria spinta dai mantici, e di un'animella *B*, che costringe l'aria a condensarsi nel canaletto *C* per poi rompersi sul labbro superiore della bocca *D*. La parte che penetra nella canna *E* mette in vibrazione l'aria.

Vi sono canne superiormente aperte ed altre chiuse; in ambedue « *l'altezza del suono, ad uguale pressione d'aria, sta in ragione inversa della lunghezza* »; perciò le canne lunghe producono suoni bassi, le corte alti.

Basta che una canna chiusa abbia metà della lunghezza di una canna aperta per produrre lo stesso suono. Nelle canne aperte si può abbassare il suono con parziale chiusura.

Nell'Organo ogni canna produce un solo suono, perciò il numero delle canne che viene impiegato in questo istrumento è molto elevato; negli Organi di grandi proporzioni esse giungono a qualche migliaio.

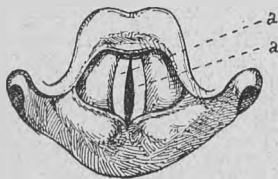
Il Flauto è formato da un solo tubo sonoro, chiuso ad una estremità, nel quale l'aria viene messa in vibrazione con una spinta che il sonatore dà applicando le labbra sull'orlo di un orifizio speciale, praticato traversalmente nella parte del tubo stesso. Tutte le gradazioni d'altezza dei suoni vengono ottenute mediante la chiusura e l'apertura di piccoli fori laterali, praticati sempre nello stesso tubo, i quali modificano così la lunghezza della colonna d'aria vibrante.

Negli strumenti a fiato, cosidetti ad ancia (Oboe, Clarinetto, ecc.), il tubo sonoro è pure unico e le diverse gradazioni d'altezza dei suoni vengono ottenute, come nel Flauto, mediante chiusura ed apertura di fori, praticati lateralmente. Il suono si produce facendo vibrare con la spinta dell'aria una sottile linguetta di legno, molto elastica, detta ancia, che il sonatore introduce fra le labbra; quest'ancia produce bensì una specie di suono da sé sola, ma questo suono si determina soltanto quando vibra l'aria del tubo nel quale essa è impegnata e che essa stessa ha eccitato.

Gli strumenti a fiato, di ottone, sono anch'essi tubi sonori, che portano ad un'estremità una specie di piccolo imbuto contro il quale si applicano le labbra del sonatore, le quali vibrano nello stesso modo delle ancie. Secondo la forza con cui viene spinta

l'aria nel tubo, questo darà tutti i suoni della serie armonica. Per mezzo poi di valvole interne questo tubo principale è messo in comunicazione con altri tubi addizionali, di differente lunghezza, i quali modificano la lunghezza del tubo principale, quindi la colonna d'aria vibrante; in questo modo si ottengono altri suoni fondamentali con le rispettive serie armoniche, e nell'insieme, le diverse gradazioni d'altezza dei suoni.

Nella categoria dei tubi sonori con l'ancia va infine annoverata la Voce umana che è lo strumento più complicato di tutti e meraviglioso per eccellenza. (Vedi capitolo VI).

Il suono viene prodotto dalla laringe nella quale vi sono due ripiegature, come due piccole labbra, dette corde vocali; queste, messe in vibrazione dalla spinta dell'aria cacciata dai polmoni, comunicano a lor volta le vibrazioni all'aria, contenuta nella cavità di risonanza, (faringea, orale).

Laringe vista dall'alto
(*a a*, corde vocali).

L'altezza di tutti i suoni emessi dalla Voce umana viene determinata dalla maggiore o minore tensione delle corde vocali e dalle varie dimensioni che prende la colonna d'aria vibrante.

9. Diapason o corista.

Se nella costruzione degli strumenti musicali, in ispecie di quelli a note fisse, non si avessero norme esatte da seguire riguardo l'altezza dei singoli suoni, ne avverrebbe che gli esecutori si troverebbero nell'impossibilità di mettersi d'accordo e di eseguire musica d'insieme. Venne perciò fissato un suono, il quale ha un numero prestabilito di vibrazioni e serve come base per regolare esattamente l'altezza di tutti gli altri suoni.

Questo suono regolatore, chiamato *diapason* o *corista*, e sul quale si basano tutti gli strumenti e tutte le voci per mettersi d'accordo, è la nota musicale *la* e precisamente il la_5 prendendo per base il do_1 che ha 32 vibrazioni il minuto secondo.

Il numero delle vibrazioni di questo la_5, benchè di poco, variava però secondo i diversi sistemi e le diverse località, in conseguenza l'altezza di tutti gli altri suoni si trovava spostata. Così ad es. secondo Pitagora il la_5 aveva 864 vibrazioni il minuto secondo; in Francia nel secolo decimottavo e decimonono le vibrazioni di questa nota erano state successivamente di 810, 850, 846; al Teatro di Berlino di 896; a Milano di 904 e via di seguito.

Ciò, come è facile comprendere, portava molti inconvenienti, dei quali si risentivano specialmente i cantanti e gli strumenti a fiato, perchè nei vari teatri e nelle chiese, non solo di luoghi diversi ma della stessa città, gli strumenti d'orchestra venivano accordati più alti o più bassi, a seconda del corista che era in uso.

In Francia, nel 1859, venne finalmente stabilito che il diapason (*la*$_5$) dovesse avere 870 vibrazioni il minuto secondo e fosse l'unico, ufficialmente riconosciuto.

Appena adottato però, questo nuovo diapason, o suono regolatore, incontrò le censure di tutti gli studiosi in materia di acustica, perchè irrazionale e contrario a certe leggi sulle vibrazioni delle corde. Date le 870 vibrazioni, risultava che la nota *do*$_5$, suono di base della scala naturale del sistema musicale moderno, aveva un numero frazionario di vibrazioni. Perciò, prendendo come base il *do*$_5$, che porta 512 vibrazioni, si stabilì con calcoli matematici l'altezza assoluta di tutti gli altri gradi della scala, ottenendo per il *la*$_5$ 864 vibrazioni il minuto secondo, le quali vennero definitivamente fissate per il nuovo diapason sul quale si basano oramai tutte le voci e tutti gli strumenti.

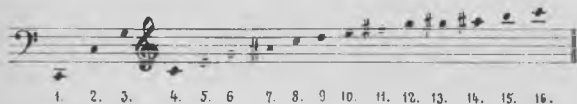
Questo diapason, sancito dal Congresso di Milano nel 1881, venne approvato e riconosciuto dal Congresso musicale di Bruxelles nel 1884 e da quello di Anversa nel 1885.

Essendo però minima e quasi impercettibile la differenza fra il *la* 864 ed il *la* 870 (6 vibrazioni semplici) l'usanza ha prevalso sulle teorie acustiche, cosicchè anche in Italia è stato adottato il *la* 870 che viene chiamato *corista normale* perchè riconosciuto ufficialmente dall'Ufficio centrale governativo di Roma.

10. Serie armonica.

Dicesi *serie armonica*, oppure *scala armonica*, una successione di note le cui vibrazioni si trovano nelle seguenti proporzioni:

1, 2, 3, 4, 5, 6, ecc.

Supponendo ad es. che la nota fondamentale la quale ha una sola vibrazione sia il *do* sotto il rigo in chiave di basso, la nota successiva che ha due vibrazioni, cioè il doppio, formerà un intervallo di ottava con la prima e sarà pure un *do*; la terza nota che ha tre vibrazioni formerà un intervallo di quinta con la seconda e così via, come risulta dallo specchietto seguente:

Questa serie armonica costituisce i cosidetti suoni armonici (vedi paragrafo 5, nello stesso capitolo) ed appunto sulla base di essa vennero determinati i rapporti numerici della scala.

Gli intervalli che corrispondono ai numeri da 1 a 6. a cui si può aggiungere il numero 8 per avere la nota *do* anche nel suono più acuto, costituiscono nel loro insieme l'*accordo perfetto maggiore*, ele-

mento statico per eccellenza, che forma un tutto omogeneo e quasi una sola unità nel suo complesso.

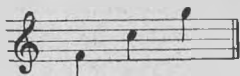
Se infatti da un Pianoforte ben accordato si fanno eseguire contemporaneamente le seguenti note:

che corrispondono ai numeri 1 2 3 4 5 6 8 della serie armonica, e si odono senza preoccupazione o prevenzione alcuna, si riceve l'impressione di un solo suono, corrispondente al *do* più basso, però di timbro molto ricco e sonoro; sapendo che in questo suono devono essere contenute le note *mi* e *sol*, si può riuscire ad isolarne la sensazione ed a percepirle.

Ciò spiega, secondo le teorie del Mazzucato, del Rameau e di altri ancora, che il concetto della musica è innato nell'uomo come principio armonico prima ancora che come elemento melodico, non essendo i singoli suoni di una melodia altro che la scomposizione di accordi, tra di loro collegati da vincoli più o meno palesi, come la serie armonica (suoni armonici) non è che la scomposizione di un solo suono.

11. Scala pitagorica.

L'origine e la formazione della *scala musicale* ebbe luogo presso i Grèci i quali avevano fondato tutto il loro sistema musicale sull'intervallo di quinta giusta.

Partendo dal *fa* ottenevano, una quinta sopra, il *do*, ed una quinta sopra questo, il *sol*.

Ripetendo il *do* all'ottava inferiore e trasportando il *sol* di un'ottava sotto, risultavano queste quattro note: *do fa sol do*

le quali costituivano i suoni del *tetracordo*, o Lira di Orfeo, strumento col quale si accompagnava il canto e la recitazione.

A queste quattro note se ne aggiunsero altre, ottenendole però sempre per concatenazione di quinte; così, partendo dal *sol* e procedendo per intervalli di quinta, si ottennero rispettivamente le note *re la mi* e *si*.

Tutte queste note, trasportate entro i limiti dell'ottava formata dalle due note estreme del tetracordo, davano per risultato una scala:

do re mi fa sol la si do

la quale non è altro che l' intervallo di ottava *do-do*[1] diviso in sette intervalli più piccoli, di grandezza ossia di estensione diversa.

Prendendo come base fondamentale la *nota ipotetica*, o teorica, *do*, che ha una sola vibrazione, i rapporti numerici delle vibrazioni in cui ciascuna nota della scala viene a trovarsi colla prima, si esprimono in questa guisa:

do	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{81}{64}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{243}{128}$	2

Questi rapporti vennero determinati e stabiliti da Pitagora, perciò la scala prese il nome di *scala pitagorica*.

La scala poteva incominciare da qualunque nota, però, rimanendo immutati i rapporti numerici testè indicati; avveniva che incominciando ad es. la scala con la nota *re*, il rapporto fra il primo e secondo grado non era più, come nella scala che incomincia col *do*, $1 : \frac{9}{8}$, bensì $\frac{9}{8} : \frac{81}{64}$ e così di seguito per gli altri gradi, e per le scale che successivamente incominciavano con altre note. Risultavano quindi sette scale diverse, in ciascuna delle quali era dif-

ferente il rapporto degl'intervalli, così rispetto alla tonica come fra di loro.

Questa diversa maniera di formare o di ottenere la scala veniva chiamata *modo*.

I modi furono dapprima sette; in seguito S. Ambrogio ne accettò soltanto quattro e S. Gregorio ne aggiunse altri quattro, ottenendo otto modi che vengono tuttora usati dalla Chiesa, nel canto gregoriano.

Il concetto della tonalità attuale si sviluppò soltanto nel 1600; delle scale antiche due sole rimasero: una cosidetta di *modo maggiore* e l'altra di *modo minore*. La prima è sola ed unica; la seconda, pur avendo la stessa base caratteristica (il 3° grado minore), si presenta sotto due o tre forme poco dissimili una dall'altra (vedi capitolo IV, paragrafo 9).

12. Scala naturale.

La scala pitagorica, mentre era gradevole e soddisfaceva l'orecchio nella successione dei suoni, vale a dire nella musica melodica (ché tale, soltanto, era la musica di quell'epoca), presentava parecchie durezze quando, nei primordi dell'armonia, si cominciò ad eseguire due o più note contemporaneamente. Così ad esempio, l'accordo perfetto maggiore, formato con l'unione simultanea delle note *do*, *mi*, *sol* riesce urtante, duro e quasi stonato, per la troppa distanza che vi è fra le note *do-mi*, formanti intervallo di terza; mentre una successione di suoni formata dalle note *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, può essere tollerata,

se non precisamente gradevole, anche dal nostro orecchio.

Ciò diede origine alla formazione di altre scale con diversi rapporti numerici di vibrazioni, come la scala di Delezenne, di Renaud, di Meerens ecc.; però la più importante di tutte è sempre rimasta quella di Pitagora, la quale servì di base ai fisici per determinare con accurati calcoli ed esperimenti i rapporti dei numeri delle vibrazioni delle note che formano la *scala naturale diatonica*, fondamento di tutto il nostro sistema musicale moderno.

In questa scala, come in quella pitagorica, l'intervallo di ottava (*do-do*¹) viene diviso in sette intervalli più piccoli, differenti fra loro in grandezza, e noti col nome di *toni* e *semitoni*. Fra una nota e la successiva vi è l'intervallo di un tono, ad eccezione delle note *mi-fa* e *si-do* fra le quali l'intervallo è di un semitono.

Prendendo sempre come punto di partenza la *nota ipotetica do* che ha una sola vibrazione, le altre note avranno i seguenti rapporti numerici di vibrazioni, rispetto alla tonica:

do	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*¹
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	**2**

Ciascuno di questi rapporti essendo riferito alla tonica *do*, per conoscere il numero delle vibrazioni dei singoli suoni della scala, si moltiplica il numero delle vibrazioni della tonica per il numeratore della frazione che indica il rapporto, dividendo quindi il prodotto per il denominatore.

Così ad esempio prendendo la nota *do* seguente:

che ha 512 vibrazioni, per conoscere il numero delle vibrazioni del *re* successivo, il cui rapporto è di $^9/_8$, si moltiplica 512 per 9 e poi si divide il prodotto per 8.

$$512 \times 9 = 4608 \qquad 4608 : 8 = 576$$

Si osserverà inoltre che le diverse lunghezze di una corda, suddivisa per produrre tutti i suoni appartenenti alla serie armonica, corrispondono alle frazioni indicanti i rapporti numerici delle vibrazioni, ma rovesciate. Per produrre ad es. l'ottava di un suono dato da una corda vibrante, questa dovrà avere metà lunghezza; il rapporto numerico delle vibrazioni di questa ottava è $^2/_1$, quello della lunghezza della corda $^1/_2$. Per ottenere la quinta *sol*, il rapporto delle vibrazioni della quale è $^3/_2$, la corda dovrà avere $^2/_3$ di lunghezza, e via di seguito per gli altri suoni.

Dati i rapporti numerici di ciascuna nota con la tonica, si otterrà il rapporto dell'intervallo fra due note consecutive dividendo ciascuna frazione per la precedente. Ad es. l'intervallo *do-mi* è espresso dal rapporto $^5/_4$, e quello *do-fa* dal rapporto $^4/_3$; per conoscere l'intervallo *mi-fa* si divide $^4/_3$ per $^5/_4$.

PROSPETTO DEI RAPPORTI DI CIASCUNA NOTA CON LA TONICA E DELLE NOTE FRA DI LORO.

Gradi della Scala	1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8,
Nome delle note	*Do*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*	*Si*	*Do*
Rapporti di ciascuna nota con la tonica	**1**	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	**2**
Rapporti delle note fra di loro	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	

In questa scala, che è la nostra *scala diatonica maggiore*, oltre che fra i toni e semitoni, vi è pure una differenza, benchè molto piccola, fra gli stessi toni, per modo che ne risultano tre specie d'intervalli:

Il *tono grande*, detto anche maggiore, che si trova fra il 1° e 2°, fra il 4° e 5°, e fra il 6° e 7° grado, ed è rappresentato dal rapporto $^9/_8$.

Il *tono piccolo*, detto anche minore, che si trova fra il 2° e 3°, e fra il 5° e 6° grado, ed è rappresentato dal rapporto $^{10}/_9$.

Il *semitono* che si trova fra il 3° e 4°, e fra il 7° e 8° grado, ed è rappresentato dal rapporto $^{16}/_{15}$. Questo semitono prende il nome di *diatonico*.

La differenza fra il tono grande ed il tono piccolo si chiama *comma* e corrisponde al rapporto $^{81}/_{80}$ che si ottiene dividendo il rapporto del tono grande per quello del tono piccolo ($^9/_8 : {}^{19}/_9 = {}^{81}/_{80}$).

Nel nostro attuale sistema musicale la scala diatonica di modo maggiore può incominciare da qualsiasi nota, ma, diversamente da quanto avveniva nelle scale antiche, i rapporti fra i singoli gradi di essa devono trovarsi sempre nella stessa proporzione perchè come è stato detto, questa scala di modo maggiore

ha una forma sola ed unica, e tutto consiste nel trasportarla più in alto o più in basso.

Per mantenere questa proporzione, ossia per avere una giusta distribuzione dei toni piccoli e grandi e dei semitoni, i quali ultimi devono trovarsi fra il 3º e 4º grado e fra il 7º e l'8º, sarà necessario alterare convenientemente alcune note della successione, inalzandole col *diesis* o abbassandole col *bemolle*.

L'impiego dei *diesis* e dei *bemolli* dà origine ad un'altra specie di semitono che si chiama *cromatico*.

Il *semitono diatonico* è quello formato da due note di nome differente (*mi-fa*, *si-do*, *fa diesis-sol*, *sol-la bemolle* ecc.); il *semitono cromatico* invece è quello formato da due note dello stesso nome, una delle quali è alterata dal *diesis* o dal *bemolle* (*do-do diesis*, *re-re bemolle*, *si bemolle-si naturale* ecc.).

Per quanto nella pratica musicale venga trascurata la distinzione fra questi due semitoni, è bene sapere che il semitono diatonico è più piccolo del cromatico, quindi fra loro differiscono per acutezza. Così ad esempio il *fa diesis* è più acuto del *sol bemolle*, il *do diesis* del *re bemolle* e via di seguito.

La differenza fra il semitono diatonico e quello cromatico viene espressa dal rapporto $^{125}/_{128}$.

Questa differenza, più che da leggi acustiche ha origine da un fenomeno psichico che si collega con le leggi dell'Armonia; infatti, considerando il *fa diesis* quale *sensibile* che risolve sul *sol*, un esecutore di Violino od un Cantante innalzeranno istintivamente il *fa diesis* per avvicinarlo il più possibile al *sol*, mentre faranno l'opposto per il *sol bemolle* che deve scendere e risolvere sul *fa*, se considerato come *quarta* o come *nona minore*.

❦

La scala diatonica maggiore si può anche ottenere per mezzo di una serie di quinte giuste ($^3/_2$) incominciando dalla nota *fa*

fa, dò, sol, re, la, mi, si

e trasportando, s'intende, tutte le note nell'ambito di un'ottava (*do-do*^{1}).

Per ottenere poi la *scala cromatica* col mezzo della concatenazione di quinte, la serie dovrà incominciare dal *mi bemolle*:

Mi♭ *Si*♭ *Fa Do Sol Re La Mi*♮ *Si*♮ *Fa*♯ *Do*♯ *Sol*♯

e la scala risulterà la seguente:

In questa scala tutti gl'intervalli di seconda maggiore (*do-re, mi bemolle-fa, mi-fa diesis*, ecc.), risultano uguali, mentre, come già è stato detto, le due specie di semitono, diatonico e cromatico, differiscono fra di loro.

❦

L'altra maniera di formare la scala nel nostro sistema musicale è il *modo minore*.

La *scala diatonica minore* si presenta in tre forme diverse: *scala minore* propriamente detta, *scala minore armonica* e *scala minore melodica* (vedi capitolo IV, paragrafo 11).

La prima, fra una nota e l'altra, ha gli stessi rapporti numerici della scala diatonica maggiore, con la differenza però che, incominciando dalla nota *la*, i semitoni, espressi dal rapporto $^{16}/_{15}$, non si trovano più fra il 3° e 4° grado, e fra il 7° e l'8°, come nelle scala che incomincia con la nota *do*, bensì fra il 2° e 3° grado e fra il 5° e 6°.

Le altre due scale minori, pur differendo di poco dalla prima, sono più artificiali, non è quindi il caso di esporne qui i rapporti numerici.

Come per la scala di modo maggiore così per quella di modo minore, si può prendere per tonica, o punto di partenza, qualunque nota, correggendo gl'intervalli col *diesis* o col *bemolle*, secondo il bisogno, affinchè tutte le note, tanto fra di loro quanto in rapporto alla tonica, si trovino sempre nella stessa proporzione di distanza.

13. Scala temperata.

Fisicamente, la *scala naturale diatonica* è la più naturale perchè appaga il nostro senso uditivo, ed i suoi intervalli, che hanno origine dai suoni naturali della serie armonica, soddisfano il nostro orecchio.

Questi intervalli infatti sono tanto naturali e spontanei che vengono seguiti istintivamente da chi canta senza accompagnamento o da chi suona da solo istru-

menti cosidetti a *intonazione libera* (strumenti ad arco).

Non potendosi però ottenere le differenze fra toni grandi e piccoli, fra semitoni cromatici e diatonici, dagli strumenti a *intonazione fissa*, come il Pianoforte, l'Organo, o l'Arpa, e non essendo conveniente complicare troppo il loro meccanismo, anche per il fatto non trascurabile che nella musica si fece sempre più frequente l'uso delle note alterate o, in altri termini, il genere cromatico ebbe prevalenza sul diatonico, si è ricorso all'espediente artificioso di togliere a tutte le quinte giuste della serie armonica (sulle quali ha fondamento la scala) una piccola parte, cioè $^1/_{12}$ di comma, ottenendo fra i singoli suoni una distanza sempre uguale.

Questo procedimento ebbe il nome di *sistema temperato*; donde l'origine dell'attuale *scala temperata*, nella quale non esistono e non si tiene conto alcuno delle differenze fra i *diesis* ed i *bemolli*, perchè la scala tutta viene divisa in dodici semitoni, perfettamente uguali fra di loro [1]. In questa scala il tono è uguale al tono grande ($^9/_8$) della scala naturale e corrisponde esattamente alla somma di due semitoni; trovandosi nell'intervallo di ottava cinque di questi toni, i due semitoni restanti risulteranno necessariamente più piccoli di quelli del sistema fisico.

Prendendo come nota fondamentale il *do* sotto il rigo in chiave di violino, che ha 512 vibrazioni, si avrà il seguente prospetto comparativo delle vibra-

---

[1] Il *sistema temperato* venne ideato, verso il 1700, dai due sapienti musicisti tedeschi *Andrea Werckmeister* e *Giorgio Neidhart*.

zioni delle singole note, nelle tre scale: *pitagorica, naturale, temperata.*

	do	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*
Scala di Pitagora	512	576	648	682,66	768	864	972	1024
Scala Naturale o dei Fisici.	512	576	640	682,66	768	853,33	960	1024
Scala Temperata	512	574,70	645,08	683,43	767,13	861,07	966,52	1024

È però da osservarsi che, non ostante sia in uso questa scala temperata, quando si possono produrre i suoni liberamente, senza accompagnamento (non solo nel canto o negli strumenti a corda, ma anche negli strumenti a fiato, essendo possibile in questi ultimi la correzione dei suoni con le labbra) si obbedisce al nostro udito e si seguono gli intervalli della scala naturale; cosa questa che dimostra una volta di più che il sistema temperato, per quanto necessario, non risponde al nostro senso e che il nostro orecchio lo subisce forzatamente.

14. Intervalli.

Quando si producono insieme due suoni, le onde sonore da essi propagate nell'aria si combinano fra di loro ed al nostro orecchio giunge l'onda risultante, la quale darà una sensazione diversa a seconda dell'intervallo formato dai due suoni.

Gli intervalli che danno una sensazione gradevole, armoniosa, si dicono *consonanti*, quelli che danno una sensazione sgradevole, *dissonanti*.

Le vibrazioni di due suoni prodotti contemporaneamente hanno una coincidenza fra di loro, la quale è compresa nel rapporto tra i numeri delle vibrazioni dei suoni stessi. Per esempio nell'unissono, espresso dal rapporto $^1/_1$ tutte le vibrazioni di una nota coincidono con quelle dell'altra; nell'ottava invece, espressa dal rapporto $^2/_1$, ad ogni due vibrazioni della nota più alta si ha coincidenza con una vibrazione della più bassa. Nell'intervallo di quinta ($^3/_2$) ogni tre vibrazioni della nota alta coincidono con due della bassa e via di seguito.

Esaminando i rapporti numerici dell'intervallo che ogni nota della scala forma con la tonica:

do-do	unissono	$^1/_1$
do-re	seconda	$^9/_8$
do-mi	terza	$^5/_4$
do-fa	quarta	$^4/_3$
do-sol	quinta	$^3/_2$
do-la	sesta	$^5/_3$
do-si	settima	$^{15}/_8$
do-do$_1$	ottava	$^2/_1$

si osserverà che in alcuni intervalli (come l'*ottava*, la *quinta*, la *terza*, ecc.), le coincidenze sono più vicine, ed in altri (la *seconda*, la *settima*) sono più rade; più le coincidenze sono vicine e più gl'intervalli saranno gradevoli all'orecchio, quindi consonanti.

Gli intervalli di *seconda* ($^9/_8$) e di *settima* $^{15}/_8$) sono dissonanti; tutti gli altri sono consonanti. La consonanza più perfetta è la *quinta* ($^3/_2$), mentre l'*unissono* ($^1/_1$) e l'*ottava* ($^2/_1$) sono consonanze assolute, perchè il nostro orecchio, tanto per l'*unissono* quanto per l'*ottava* (purchè i suoni non vengano prodotti da strumenti di timbro troppo diverso, come ad es. un Violino ed una Tromba) riceve la sensazione di un solo ed unico suono.

Come si vede, gl'intervalli corrispondenti ai numeri più piccoli (da 1 a 5) sono i più consonanti; perciò si può stabilire che: *gl'intervalli che sono espressi da rapporti semplici sono consonanti, e quanto più semplice è il rapporto tanto più perfetta è la consonanza.*

L'intervallo fra due suoni si misura in fisica col rapporto numerico delle vibrazioni della nota più alta con quelle della più bassa. Così, se il numero delle vibrazioni della *prima* è 5 e della *seconda* 4, l'intervallo è dato dal rapporto $^5/_4$.

Ammesso in musica che per formare gl'intervalli si possono prendere i numeri 1 2 3 4 5 6, ecc., ecc., della serie armonica, si osserverà che i rapporti numerici delle note della scala naturale diatonica corrispondono perfettamente agl'intervalli ottenuti col rapporto in cui si trovano fra di loro alcuni numeri della serie armonica stessa, s'intende trasportati poi tutti nei limiti di un'ottava (do_1-do_2) e ciò

perchè, secondo il cosidetto principio dell'ottava, il valore qualitativo di due suoni, a qualunque ottava di distanza essi si trovino, è sempre identico.

Ad esempio la nona nota della serie armonica che colla prima forma un intervallo di 23^{ma}, avvicinata a questa il più possibile, formerà un intervallo di *seconda*, cioè lo stesso che corre fra l'armonico 9 ed il suo precedente; il rapporto sarà pure lo stesso, cioè $^9/_8$.

Quando due note hanno un suono che dovrebbe essere uguale, ma non risulta identico, ossia unissono perfetto, per una lieve differenza nel numero delle vibrazioni, esse producono nel loro insieme non più un intervallo in cui si distinguono due suoni, ma un solo suono, che acquista, a brevissime distanze, maggiore e minore intensità successivamente, e dà la sensazione come di una nota ondulata e tremolante.

Questi rinforzi e indebolimenti successivi, paragonabili quasi a colpi in mezzo ad una nota si chiamano *battimenti*.

Siccome i battimenti originano un'ondulazione d'intensità, che in certa qual maniera ricorda il tremolio della voce umana, essi vengono usati anche nella musica, però in misura molto moderata; diversamente l'effetto, che in alcuni casi può riuscire gradevole e commovente, diviene irritante e insopportabile.

Nell'Organo il registro della «Voce umana» è fondato sull'uso dei battimenti; ogni nota viene pro-

dotta da due canne inesattamente uguali, le quali danno perciò un suono provvisto di battimenti.

I sonatori di strumenti ad arco praticano pure i battimenti, quando tremolano rapidamente col dito appoggiato sulla corda, in modo da cambiarne rapidamente la lunghezza, ma di pochissimo; ciò produce successivamente due suoni estremamente vicini, quasi uguali, i quali succedendosi a brevissimi intervalli sembrano continuati, perchè le onde sonore non fanno a tempo ad estinguersi.

CAPITOLO IV.

Teoria o Grammatica musicale.

1. Note.

I suoni musicali, tanto se prodotti con la voce, quanto se con qualsiasi istrumento, vengono rappresentati con segni che si chiamano *note*.

Le note della musica sono sette, e portano i seguenti nomi:

do re mi fa sol la si

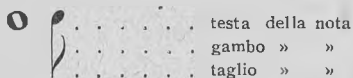
Le note, che in certa qual maniera costituiscono i caratteri, ossia le lettere dell'alfabeto della musica, si scrivono su cinque *linee* parallele orizzontali e nei quattro spazi che vi sono frapposti, il cui complesso dicesi *pentagramma* o *rigo musicale*.

Tanto le linee quanto gli spazi si contano dal basso all'alto

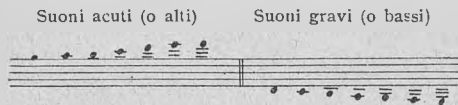
5ª linea
4ª linea — 4º spazio
3ª linea — 3º spazio
2ª linea — 2º spazio
1ª linea — 1º spazio

La prima linea è la più bassa e così pure il primo spazio; per conseguenza le note scritte sulle linee o negli spazi si dovranno eseguire più basso o più

alto, a seconda della posizione più alta o più bassa delle linee o degli spazi in cui esse note sono collocate.

Le note sono fatte come grossi punti, o ovali (testa della nota) i quali secondo i casi possono avere una linea verticale (gambo della nota) alla quale vengono aggiunte altre lineette orizzontali od oblique (tagli delle note).

Per quello che riguarda il *nome della nota*, quindi la sua altezza, si dovrà badare esclusivamente al posto in cui si trova la *testa* della nota, tutto il resto essendo cose riguardanti il suo valore, ossia la durata.

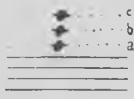
Non essendo sufficienti le cinque linee ed i quattro spazi per scrivere tutte le note necessarie, si pongono sopra e sotto il rigo, a seconda del bisogno, delle lineette che si chiamano *tagli addizionali*. Su queste lineette e fra di esse, si scrivono altrettante note le quali procedono collo stesso ordine come nel rigo.

Suoni acuti (o alti) Suoni gravi (o bassi)

Nota. — Per imparare la lettura delle note nel rigo, si dovrà badare alle linee ed agli spazi e si dirà per esempio:

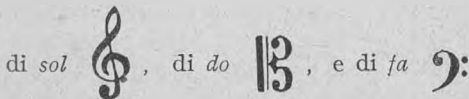
sulla prima linea si trova la nota..., *nel terzo spazio*, la nota..., ecc. ecc.

Per la lettura delle note sopra e sotto il rigo, si dovrà badare al taglio che attraversa la nota ed al numero dei tagli che si possono trovare fra la nota ed il rigo, e si dirà: *sopra (o sotto) il rigo con un taglio in testa* si trova la nota..., *sotto (o sopra) il rigo con un taglio in gola*, o *due tagli in gola*, o *un taglio in testa ed uno in gola*, ecc. ecc. si trovano le note....

Quando, sopra o sotto il rigo, si trovano due o più note sovrapposte, si dovrà tener sempre calcolo di tutti i tagli che si trovano fra ciascuna nota ed il rigo, anche se su questi tagli o fra di essi vi sieno altre note.

Così, nell'esempio seguente, la nota corrispondente alla lettera *a*, porta *un taglio in testa*; la nota *b* porta *un taglio in testa ed uno in gola* e finalmente la nota *c* porta *un taglio in testa e due in gola*:

2. Chiavi.

Per determinare, o meglio per fissare, il nome delle note, si usano segni che si chiamano *chiavi*, le quali vengono messe in principio del rigo musicale.

Le chiavi sono sette e si distinguono in tre specie:

di *sol* 𝄞, di *do* 𝄡, e di *fa* 𝄢

La nota segnata sulla stessa linea dov'è collocata la *chiave*, prende il nome di *sol*, di *do* o di *fa*, secondo la specie della chiave adoperata. Stabilito il nome di questa nota, si rileva quello di tutte le altre procedendo da linea a spazio e da spazio a linea, senza interruzione.

Chiave di violino o di sol — sol

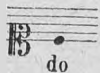
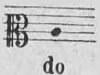
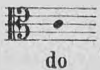
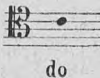
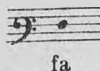
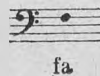
Chiave di soprano — do

Chiave di mezzo soprano — do

Chiave di contralto — do

Chiave di tenore — do

Chiave di baritono — fa

Chiave di basso — fa

Alle sette chiavi, prese insieme, si dà in musica il nome di *setticlavio*.

TAVOLA COMPARATIVA DELLE SETTE CHIAVI.

Questi sette *do* sono unissoni, corrispondono cioè allo stesso suono.

La *Chiave di violino* serve per il Violino, il Flauto, l'Oboe, il Clarinetto, il Corno, la Cornetta, la Tromba, l'Arpa, la Chitarra, il Mandolino, il Pianoforte, l'Organo ed il Canto.

La *Chiave di soprano*, o di *do* sulla prima linea, serve soltanto per il Canto, ma oggi giorno è generalmente sostituita dalla chiave di violino.

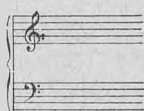
La *Chiave di mezzo-soprano*, o di *do* sulla seconda linea, serve soltanto per il Canto, però, come la chiave di soprano, è sostituita dalla chiave di violino.

La *Chiave di contralto*, o di *do* sulla terza linea, serve per la Viola e per il Canto; per quest'ultimo è sostituita dalla chiave di violino.

La *Chiave di tenore*, o di *do* sulla quarta linea, serve per il Violoncello, il Fagotto, il Trombone ed il Canto; per quest'ultimo, come tutte le chiavi di *do*, è sostituita dalla chiave di violino.

La *Chiave di baritono*, o di *fa* sulla terza linea, serviva soltanto per il Canto, ma ora non è più in uso e in sua vece viene adoperata la chiave di basso.

La *Chiave di basso*, o di *fa* sulla quarta linea, serve per il Violoncello, il Contrabasso, il Fagotto, il Bombardino, il Bombardone, il Trombone, l'Arpa, il Pianoforte, l'Organo ed il Canto [1].

Il Pianoforte, l'Arpa e l'Organo usano contemporaneamente due *righi*: per lo più in quello superiore le note vengono scritte in chiave di violino, ed in quello inferiore in chiave di basso. I due righi vengono uniti da una *sgraffa:*

Nota. — Per imparare a conoscere con facilità e in breve tempo le note in una data chiave, lo scolaro farà cosa molto opportuna se prenderà le note a gruppi di 4 o 5 e studierà un gruppo alla volta.

Come pure è pratico molto il sistema di prendere dapprima il gruppo delle note sulle 5 linee, poi quelle negli spazi, e successivamente quelle che si trovano sopra e sotto il rigo. Ecco ad esempio i nomi di tutte le note nelle due chiavi più usate oggi giorno: di *violino* e di *basso*:

NOTE IN CHIAVE DI VIOLINO.

Sulle linee

1ª linea 2ª 3ª 4ª 5ª

Mi Sol Si Re Fa

---

[1] Oltre gli strumenti summenzionati, per i quali vengono adoperate le chiavi or ora dette, ve ne sono altri che sono ommessi perchè meno noti comunemente, e meno usati.

NOTE IN CHIAVE DI BASSO.

3. Figure e Pause.

Per determinare la durata dei suoni, ossia il valore delle note, si danno, a queste ultime, forme diverse che si chiamano *figure*.

Ogni nota dovendo avere una durata più o meno lunga, vale a dire un determinato valore, sarà forzatamente una figura.

Le figure della musica usate oggi giorno sono sette:

	Semibreve	vale	quattro quarti (ossia un intero)	($^4/_4$)
	Minima	»	due quarti (ossia una metà)	($^2/_4$)
	Semiminima	»	un quarto	($^1/_4$)
	Croma	»	un ottavo	($^1/_6$)
	Semicroma	»	un sedicesimo	($^1/_{16}$)
	Biscroma	»	un trentaduesimo	($^1/_{32}$)
	Semibiscroma	»	un sessantaquattresimo	($^1/_{64}$)

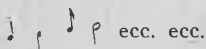
La prima di queste figure rappresenta l'*intero*; le altre non sono che frazioni di questo intero. Così

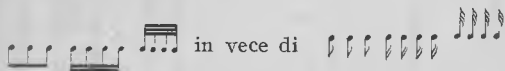
p. es. una *croma* vale un ottavo perchè il suo valore è corrispondente all' ottava parte della *semibreve*, in conseguenza occorrono otto *crome* per formare il valore di una *semibreve*. Lo stesso dicasi per la *semicroma*, il cui valore equivale alla sedicesima parte della *semibreve*, e via di seguito per le altre figure.

La tavola a pag. 130 rappresenta il rapporto del valore di una *semibreve* con quello di tutte le altre figure.

Il complesso delle figure che trovansi sopra ciascuna linea forma un intero, ossia quattro quarti.

Nota. — La lineetta o, come suol dirsi, il *gambo* delle figure, può essere tanto volto in su quanto in giù, senza alterarne il valore:

ecc. ecc.

Dovendo unire più note in gruppi, i tagli delle *crome, semicrome, biscrome* e *semibiscrome* si cambiano in altrettante linee orizzontali.

in vece di

Per indicare il silenzio e la sua durata, si adoperano segni chiamati *pause* o *aspetti*.

Ogni figura ha il suo corrispondente segno di aspetto, di uguale valore.

9 — G. Magrini.

1 Semibreve
equivale a 2 Minime
4 Semiminime
8 Crome
16 Semicrome
32 Biscrome
64 Semibiscrome

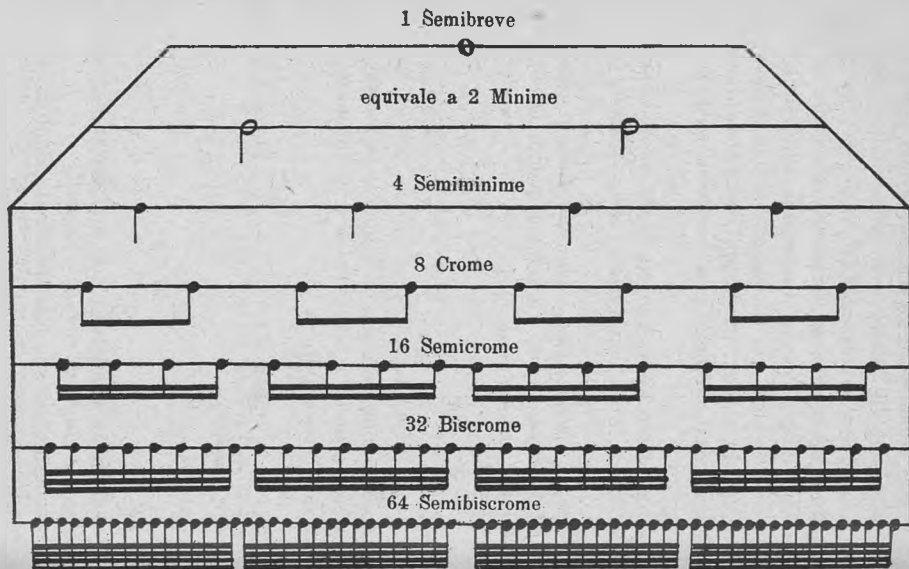
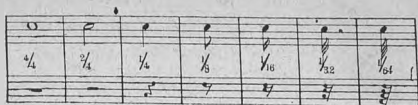
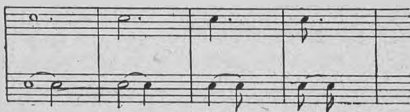
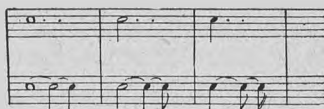



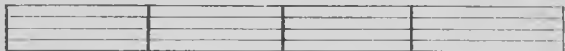
Figure	4/4	2/4	1/4	1/8	1/16	1/32	1/64
Pause corrispondenti							

4. Punto di valore.

Un punto, collocato subito dopo una nota, aggiunge alla stessa una metà del suo valore: così, una *semibreve* puntata vale tanto quanto una *semibreve* più il valore di una *minima,* cioè 6 quarti; una *minima* puntata vale una *minima* più il valore di una *semiminima,* ossia 3 quarti, ecc., ecc.

Se al primo punto ne segue un secondo, questo aggiunge alla nota la quarta parte del suo primitivo valore, ossia la metà del valore del primo punto:

Alle volte, la nota è seguita da tre od anche quattro punti; in questi casi ciascuno dei punti vale la metà del punto che lo precede, così ad es. una *minima* con

quattro punti varrebbe quanto una *minima* più una *semiminima* più una *croma* più una *semicroma* più una *biscroma*.

Il punto, o più punti, collocati dopo le pause, ne accrescono il valore nelle stesse proporzioni che lo accrescono alle figure.

5. Tempi.

Ogni composizione musicale è divisa in tante piccole parti, le quali hanno un'uguale durata di tempo. Queste parti si chiamano *misure* o *battute* e sono separate le une dalle altre da linee verticali, dette *stanghette*, che attraversano perpendicolarmente il rigo.

Le misure possono essere occupate da una o più note, oppure da pause, purchè riescano fra di loro sempre uguali in valore, cioè in durata di tempo.

Le misure si suddividono a lor volta in tante parti, uguali per durata di tempo (isocrone), dette *movimenti*.

I movimenti regolano la durata delle note e si distinguono in *forti*, *mezzo-forti* e *deboli*; sui movimenti forti cade l'accento principale, su quelli mezzo-forti l'accento secondario. Il primo movimento di ogni misura è sempre forte, l'ultimo è debole; la

misura quindi non è altro che il ritorno periodico di un determinato accento.

Per stabilire il valore delle misure e la loro divisione, si impiegano cifre frazionali che si chiamano *Tempi*. In tutti i Tempi il numero superiore (numeratore) indica quanti sono i movimenti della misura, quello inferiore (denominatore) da quale valore sono rappresentati.

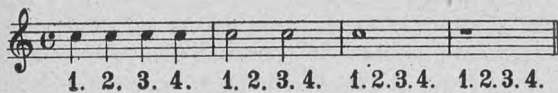
I Tempi si segnano in principio di ogni composizione musicale, dopo la chiave (e dopo gli accidenti quando ve ne sono), però vengono segnati anche nel corso della composizione stessa, ogni qualvolta il valore o la divisione delle misure devono essere cambiati.

I Tempi si distinguono in *pari* e *dispari*; diconsi *Tempi pari* quelli in cui il numero dei movimenti nei quali si dividono le misure è pari; *Tempi dispari* quelli in cui il numero dei movimenti è dispari. I Tempi usati più comunemente oggi giorno sono in numero di otto.

❦

Tempo ordinario, o *quattro quarti*, segnato con le cifre $\frac{4}{4}$, oppure più comunemente con un **C**, indica che la misura si divide in quattro parti, o movimenti: due in battere e due in levare; il primo movimento è *forte*, il terzo *mezzo-forte*, il secondo ed il quarto sono *deboli*.

Ciascun movimento corrisponde al valore di un quarto, la misura è quindi composta di quattro quarti.

Esempio:

Tempo a cappella, o *tagliato,* segnato con le cifre $\frac{2}{2}$ oppure con un ₵, indica che la misura si divide in due movimenti: uno in battere ed uno in levare; il primo è *forte,* il secondo *debole.*

Ciascun movimento corrisponde al valore di due quarti e la misura è composta di quattro quarti.

Esempio:

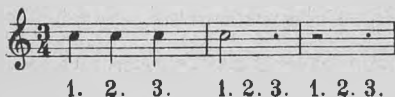
Tempo due quarti, segnato con le cifre $\frac{2}{4}$, indica che la misura si divide in due movimenti: uno in battere ed uno in levare; il primo è *forte,* il secondo *debole.*

Ciascun movimento corrisponde al valore di un quarto e la misura è composta di due quarti.

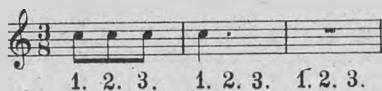
Esempio:

Tempo tre quarti, segnato con le cifre $\frac{3}{4}$, indica che la misura si divide in tre movimenti: due in battere ed uno in levare; il primo è *forte,* il secondo ed il terzo *deboli.*

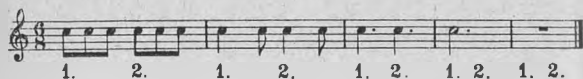
Ciascun movimento corrisponde al valore di un quarto e la misura è composta di tre quarti.

Esempio:

Tempo tre ottavi, segnato con le cifre $\frac{3}{8}$, indica che la misura si divide in tre movimenti: due in battere ed uno in levare; il primo è *forte,* il secondo ed il terzo *deboli.*

Ciascun movimento corrisponde al valore di un ottavo e la misura è composta di tre ottavi.

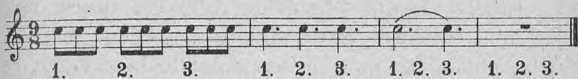
Esempio:

Tempo sei ottavi, segnato con le cifre $\frac{6}{8}$, indica che la misura si divide in due, oppure in sei movimenti. Dividendola in due, uno in battere *forte*, l'altro in levare *debole*, ciascun movimento corrisponde al valore di tre ottavi; dividendola in sei, tre in battere e tre in levare (dei quali il primo è *forte*, il quarto *mezzo-forte* e gli altri deboli), ciascun movimento corrisponde al valore di un ottavo.

La misura è composta di sei ottavi.

Esempio:

Tempo nove ottavi, segnato con le cifre $\frac{9}{8}$, indica che la misura si divide in tre movimenti: due in battere ed uno in levare; il primo è *forte*, il secondo ed il terzo *deboli*.

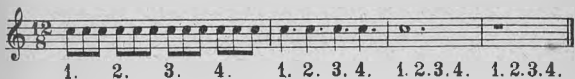
Ciascun movimento corrisponde al valore di tre ottavi e la misura è composta di nove ottavi.

Esempio:

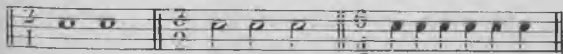
❦

Tempo dodici ottavi, segnato con le cifre $\frac{12}{8}$, indica che la misura si divide in quattro movimenti: due in battere e due in levare; il primo movimento è *forte,* il terzo *mezzo-forte,* il secondo ed il quarto sono *deboli.*

Ciascun movimento corrisponde al valore di tre ottavi e la misura è composta di dodici ottavi.

Esempio:

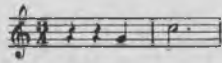
❦

Oltre i Tempi summenzionati, ve ne sono altri di cui si fa scarsissimo uso oggi giorno; eccone ad esempio qualcuno:

alla breve tre metà sei quarti

❦

In tutti i Tempi le misure vengono divise nel modo che è stato detto; questa divisione non è però assoluta, ma può variare secondo la maggior o minor celerità con cui viene eseguita la composizione musicale.

Così ad esempio nel Tempo *tre quarti* e nel Tempo *tre ottavi*, quando una composizione dev'essere eseguita con celerità, invece di tre movimenti, se ne fa uno solo, in battere, il quale naturalmente corrisponderà al valore di una misura intera; mentre ad es. nel Tempo *due quarti*, se la composizione deve essere eseguita molto adagio, e se vi sono delle figurazioni complicate e difficili, sarà conveniente dividere la misura in quattro movimenti anzichè in due; in tal caso ciascun movimento corrisponderà al valore di un ottavo.

❦

Quando una composizione comincia con delle pause, queste possono essere ommesse; in tal caso avviene che la prima misura rimane incompleta: ha quindi un valore inferiore a quello indicato dal Tempo:

La nota o le note che si trovano in queste misure incomplete prendono il nome di *levare*, perchè generalmente cadono nei movimenti in levare. Contando il tempo, non si dovrà più cominciare dal primo movimento, bensì da quello cui corrisponde la nota con la quale ha principio la composizione. Nell'ultima misura, per regolarità, si trova mancante il valore corrispondente a quello delle note che si trovano nella prima misura, in *levare*; l'ultima misura resta quindi completata dalla prima.

Le misure dei Tempi si dicono *semplici* quando portano un solo accento e quando i movimenti in cui esse vengono divise corrispondono ai numeri semplici 2 e 3 (*Tempo a cappella, due quarti, tre quarti, tre ottavi*); si dicono invece *composte* quando, oltre l'accento principale, che cade sempre sul primo movimento, portano qualche accento secondario, ed i movimenti in cui si dividono corrispondono a multipli di 2 o di 3 (*Tempo ordinario, sei ottavi, nove ottavi, dodici ottavi*).

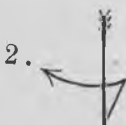
Tutto ciò però è subordinato al grado di maggiore o minore velocità con cui viene eseguita una composizione; così, ad esempio, le misure del *Tempo ordinario*, che sono composte, risulteranno semplici se la composizione viene eseguita *presto*, perchè scomparirà l'accento secondario che cade sul terzo movimento.

La divisione delle misure, nei diversi Tempi, viene fatta materialmente con movimenti della mano o del

piede, ciò che dicesi in pratica « *battere il tempo* » oppure « *contare il tempo* ».

Il Tempo si può anche contare con la voce o soltanto mentalmente: mezzo questo cui gradatamente dovranno giungere tutti coloro che si dedicano allo studio della musica.

I movimenti, che si fanno materialmente per battere il tempo, si potrebbero esprimere graficamente press'a poco in questa guisa:

Tempi in 1 movimento — Tempi in 2 movimenti — Tempi in 3 movimenti

Tempi in 4 movimenti — Tempi in 6 movimenti

Quando i movimenti dei Tempi sono esattamente divisibili per due si dicono *binari*; quando sono esattamente divisibili per tre, *ternari* (vedi paragrafo 21, dello stesso capitolo).

6. Note sovrabbondanti.

Quando le note eccedono il valore assegnato dal Tempo ad ogni misura, si dicono *sovrabbondanti.*

Queste note sono più comunemente riunite in *terzine* ed in *sestine.*

Per *terzina* s'intende un gruppo di tre note, o meglio di tre figure, il cui valore complessivo corrisponde a quello di due della stessa figurazione.

Per *sestina* s'intende un gruppo di sei note, o meglio di sei figure, il cui valore corrisponde a quello di quattro della stessa figurazione.

Le *terzine* (segnate con un 3, sopra o sotto) si eseguiscono nel tempo normalmente assegnato a due note della stessa figurazione; le *sestine* (segnate con un 6, sopra o sotto) nel tempo assegnato a quattro note della medesima figurazione.

La *sestina*, formata per lo più da sei semicrome, non dev'essere confusa con la *doppia terzina*; nella sestina le note procedono a due a due, nella doppia terzina a tre a tre.

Nell'esecuzione così della *terzina* come della *sestina*, si deve accentare un po' la prima nota.

Tutti i gruppi di note, anche se contenenti delle pause, che corrispondono al valore di tre o di sei figure uguali, possono essere considerati terzine o sestine.

Esempio:

7. Scala.

Per *scala* s'intende una successione di note disposte in ordine graduato.

Quando le note si succedono nell'ordine: *do re mi fa sol la si*, formano la *scala ascendente*; quando si succedono in ordine inverso: *si la sol fa mi re do*, formano la *scala discendente*.

Giunti alla nota *si* della scala ascendente, si può progredire, ricominciando col *do*, e fare una seconda scala simile alla prima, ma più acuta, e così di seguito. Lo stesso si può dire della scala discendente, seguendo l'ordine inverso.

Nella scala ascendente le note procedono dal *basso* (grave) all'*alto* (acuto), nella scala discendente dall'*alto* al *basso*.

La scala può incominciare da qualsiasi nota e per essere scala deve contenere tutte le sette note, a cui, per avere un senso compiuto e gradevole all'orecchio, si aggiunge la ripetizione della prima, all'ottava superiore.

Le note della scala si chiamano *gradi*, i quali si distinguono con un numero d'ordine progressivo a partire dalla prima nota con cui si comincia la scala.

Scala ascendente — Scala discendente

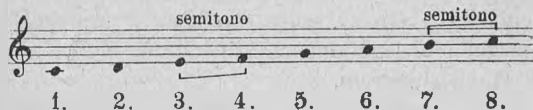
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. — 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1. (gradi)

Nella scala, o successione di note disposte in ordine graduato, fra una nota e l'altra successiva, vi è la distanza di un *tono*, ad eccezione delle note *mi-fa* e *si-do*, fra le quali la distanza è di un *semitono*. Il tono si divide esattamente in due semitoni o mezzitoni.

Per *tono* s'intende la distanza che passa fra due note vicine quando in mezzo vi può stare un altro suono; per *semitono* invece s'intende la più piccola

distanza che passa fra due note vicine, quando cioè in mezzo non vi può stare nessun altro suono [1].

La scala, da qualunque nota venga incominciata, risulta sempre composta di 5 toni e 2 semitoni: viene perciò chiamata *scala diatonica.*

Dicesi poi *scala naturale diatonica*, quando i semitoni si trovano fra il 3° e il 4° grado e fra il 7° e l'8°; perchè ciò avvenga, la scala deve necessariamente incominciare con la nota *do.*

Per quanto concerne la disposizione dei toni e semitoni, la scala naturale diatonica si divide in due parti uguali, separate fra di loro da un tono.

Ciascuna di queste due parti prende il nome di *tetracordo.*

[1] È da osservarsi che in musica il termine *tono* ha tre significati diversi:

1° esprime l'altezza relativa di qualunque suono: *tono alto, tono basso* ecc.;

2° segna la distanza fra due note vicine: *tono, semitono*;

3° indica la *tonalità*, cioè la nota con cui si incomincia una scala e il modo in cui essa è formata: *Scala in tono di do maggiore, di re minore*, ecc. (vedi paragrafo 10).

❦

Le note procedono, o si succedono, per *gradi congiunti* quando si presentano nello stesso ordine della scala, cioè una vicino all'altra (sia ascendendo che discendendo) senza interruzione fra linea e spazio, e fra spazio e linea:

Si succedono invece per *gradi disgiunti* quando si presentano in qualunque altro ordine:

❦

La *scala naturale diatonica* è un complesso di suoni collegati fra loro da affinità che scaturiscono dall'intima natura dell'uomo; in altri termini, il senso di questa scala è innato, per atavismo, nelle razze occidentali, tanto è vero che facendo cantare, o soltanto accennare con la voce, una scala da una persona anche ignara di musica, purchè essa abbia un po' d'intonazione o, come ordinariamente dicesi, orecchio, si osserva che, qualunque sia il suono (alto

o basso) sul quale viene incominciata la scala, la distanza fra i singoli gradi si trova nelle giuste proporzioni e precisamente: fra il 3° e il 4° grado e fra il 7° e l'8°, è di un semitono, mentre fra gli altri gradi la distanza è di un tono; nel complesso, la scala viene eseguita spontaneamente esatta, quasi frutto di studio precedente.

La scala naturale diatonica, che è un tutto omogeneo e compatto, costituisce la base del nostro attuale sistema musicale.

Alcune note hanno una forte tendenza a passare sulla nota immediatamente superiore o inferiore, mentre altre danno la sensazione opposta, cioè del riposo.

Ciascuna nota della scala, considerata in rapporto alla prima, ha per il suo carattere distintivo un impiego ed un'importanza diversa.

La prima nota della scala si chiama *tonica* ed è la più importante di tutte, perchè serve come punto principale di riposo e di chiusa a qualunque composizione musicale; essa dà inoltre il nome alla scala e ne costituisce la base.

La terza nota della scala, che si chiama *mediante* o *caratteristica*, e la quinta, che si chiama *dominante*, servono come punti di riposo secondari.

La quarta, detta *sottodominante* ha inclinazione a scendere sulla terza, mentre la settima detta *sensibile*, ha una marcata tendenza a salire sulla *tonica* (ripetizione del primo grado all'ottava superiore).

Le note che hanno una posizione preponderante e servono come punti di appoggio a tutte le altre sono la *prima*, la *terza* e la *quinta*, cioè la *tonica*, la

mediante e la *dominante*; queste tre note costituiscono come i cardini sui quali si appoggia ogni melodia.

8. Note alterate.

Per ottenere i suoni intermedi fra le note distanti di un *tono*, si altera una delle due note stesse, innalzando la più bassa oppure abbassando la più alta.

Le note si alterano ponendo davanti ad esse dei segni che si chiamano *accidenti*, o *segni d'alterazione*.

Gli accidenti della musica sono cinque: *diesis*, *bemolle*, *doppio-diesis*, *doppio-bemolle*, *bequadro*.

Il *diesis*, rappresentato dal segno ♯, fa innalzare la nota di un semitono.

Il *bemolle*, rappresentato dal segno ♭, fa abbassare la nota di un semitono.

Il *doppio-diesis*, rappresentato dal segno 𝄪, fa innalzare la nota di un tono.

Il *doppio-bemolle*, rappresentato dal segno ♭♭, fa abbassare la nota di un tono.

Il *bequadro*, rappresentato dal segno ♮, annulla l'effetto degli altri accidenti e fa ritornare la nota al suo primiero stato.

Per far ritornare allo stato naturale una nota alterata dal *doppio-diesis*, o dal *doppio-bemolle*, si devono adoperare due *bequadri*; mettendone uno solo, questo toglie soltanto uno dei due *diesis* o dei due *bemolli* e la nota rimane sempre con un *diesis* o con un *bemolle*, quindi non naturale.

Le note alterate dal *diesis* o dal *bemolle* si chiamano *note accidentate*; quelle non alterate, o che hanno davanti il *bequadro*, *note naturali*.

Gli *accidenti* hanno effetto per tutta la misura in cui si trovano; in altri termini, un *diesis* od un *bemolle*, che si trovi davanti ad una nota, rende tutte le note dello stesso nome che si trovano dopo *diesate* o *bemollizzate* come la prima. Col finire della misura termina l'effetto degli accidenti.

Quando l'ultima nota di una misura è preceduta dal *diesis* o dal *bemolle* ed è legata con una nota dello stesso nome, che si trova subito nella misura seguente, questa dovrà intendersi alterata come quella:

Se invece gli accidenti si trovano in principio di un Pezzo di musica, subito dopo la chiave, hanno effetto per tutto il Pezzo; in questo caso gli accidenti si collocano sulle linee e sugli spazi corrispondenti alle note che devono essere alterate (vedi paragrafo 10, *Tonalità*).

❦

Considerando che un tono è composto di due semitoni, se si prendono due note vicine, distanti fra di loro di un tono, la più bassa innalzata col *diesis* corrisponderà allo stesso suono della più alta abbassata col *bemolle* [1]. Così ad es. *do diesis* corrisponde a *re bemolle*, *fa diesis* a *sol bemolle*, e via di seguito.

Lo stesso avviene per le note innalzate di un tono col *doppio diesis*, oppure abbassate di un tono col *doppio bemolle*; *do doppio diesis* corrisponde a *re naturale*, *sol doppio bemolle* a *fa naturale*, ecc.

Innalzando col *diesis* le note *mi* e *si*, il suono corrisponderà rispettivamente a quello delle note *fa* e *do*, essendo di un solo semitono la distanza fra *mi* e *fa*, *si* e *do*; per la stessa ragione il *fa* e il *do*, abbas-

---

[1] Benchè queste note, come sarebbero *Do diesis* e *Re bemolle*, *Fa diesis* e *Sol bemolle*, ecc. ecc. abbiano lo stesso suono e come tali vengano usate in pratica (tanto è vero che sul pianoforte si tocca per entrambe lo stesso tasto) vi è nondimeno fra esse una differenza. Questa differenza che corrisponde circa alla nona parte di un tono si chiama *comma*, e tanto nel canto quanto negli strumenti a corda può farsi sentire (vedi capitolo III, paragrafo 12).

sati di un semitono col *bemolle*, corrisponderanno a lor volta alle note *mi* e *si*.

Quando due suoni hanno la stessa altezza (formano cioè unissono) ma sono rappresentati da note diverse, come per es.: *do diesis* e *re bemolle, mi diesis* e *fa naturale*, ecc., si chiamano *suoni omologhi* o *enarmonici*.

In seguito all'alterazione delle note coi *diesis* e coi *bemolli*, il semitono viene distinto in due specie: *diatonico* e *cromatico*.

Semitono diatonico è quello formato da due note di nome diverso, come *mi-fa, si-do, do diesis-re*, ecc.; *semitono cromatico* invece è quello formato da due note dello stesso nome, una delle quali sia alterata da un accidente, come *do-do diesis*, *re bemolle-re naturale*, ecc.

Il semitono diatonico è più piccolo del cromatico; nell'esecuzione però si considerano entrambi come uguali.

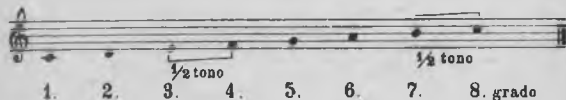
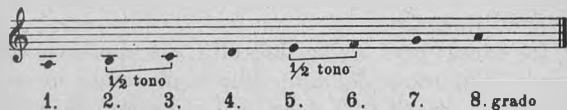
9. Modo maggiore - Modo minore.

Prendendo quale punto di partenza la nota *la* e formando una scala, si osserverà che la disposizione dei toni e dei semitoni non è la medesima di quella della scala che comincia colla nota *do*: ciascuna di queste due scale è formata in *modo* diverso.

Per *modo* quindi s'intende la maniera diversa di formare una scala.

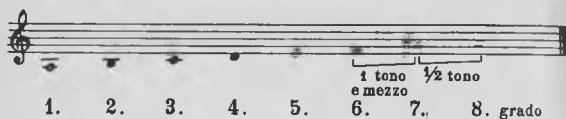
Nel nostro attuale sistema musicale, la scala diatonica può essere in due modi: *modo maggiore* e *modo minore*.

La scala è nel *modo maggiore* quando i semitoni si trovano fra il 3° e il 4° grado, e fra il 7° e l'8°; è nel *modo minore* invece, quando i semitoni si trovano fra il 2° e il 3° grado e fra il 5° ed il 6°.

Scala nel modo maggiore.

Scala nel modo minore.

Questo diverso modo di formare ed impiegare la scala diatonica è portato dal bisogno di ottenere maggior varietà ed avere mezzo di comporre della musica malinconica e flebile, chè tale è il carattere della scala di *modo minore* e la sensazione che essa dà; mentre la musica nel *modo maggiore* ha in generale un carattere più gaio e brillante.

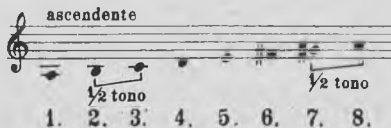
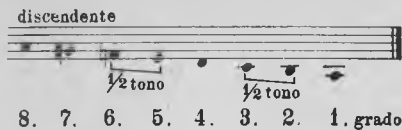
Nella *scala di modo maggiore* (scala di *do*) la distanza di un semitono fra il 7° e l'8° grado dà quel carattere particolare alla *sensibile* (7° grado) che consiste nella tendenza che essa ha di salire sulla tonica; nella

scala di modo minore invece (scala di *la*) essendovi fra il 7° e l'8° grado la distanza di un tono, questo carattere e questa sensazione viene a mancare.

Il bisogno di avere una *sensibile* anche nella *scala di modo minore*, ha portato l'innalzamento di un semitono del 7° grado.

La scala così formata prende il nome di *scala minore armonica.*

In causa però della difficoltà che portava nel canto l'esecuzione dell'intervallo di un tono e mezzo, che risulta fra il 6° e il 7° grado, venne l'abitudine di innalzare di un semitono anche il 6° grado.

Questo procedimento però viene usato soltanto nella scala ascendente; nella scala discendente tutte le note sono naturali, senza alcuna alterazione.

La scala così formata prende il nome di *scala minore melodica*, ed è quella generalmente usata nella musica.

In questa scala i semitoni si trovano: *ascendendo*, fra il 2° e il 3° grado e fra il 7° e l'8°; *discendendo* fra il 6° e il 5° grado e fra il 3° e il 2°.

Come nella scala di *do*, modo maggiore, così nella scala di *la*, modo minore, il 1° grado sarà la *tonica*, il 3° la *mediante*, il 5° la *dominante*, il 7° la *sensibile* ecc., e ciascuna di queste note, considerata in rapporto alla tonica, avrà ugualmente il suo carattere distintivo e il suo impiego speciale:

La nota che più particolarmente caratterizza il modo minore e lo fa distinguere dal maggiore, perchè è sempre fissa (al contrario del 6° e 7° grado) è la *terza* o 3° grado,

Nel modo maggiore la *terza* è composta di due toni, ed è *maggiore*; nel modo minore invece è composta di un tono e d'un semitono, ed è *minore*:

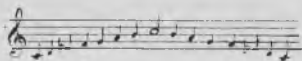
Il 6° e il 7° grado invece sono *maggiori* ascendendo, *minori* discendendo (vedi paragrafo 13, *Intervalli*).

Riassumendo quindi, mentre la *scala di modo maggiore* è sola ed unica, quella di modo minore si presenta in tre forme diverse: *scala minore* propriamente detta, *scala minore armonica* e *scala minore melodica* (¹). In tutte tre queste scale, la *terza* o 3° grado, che è la nota caratteristica del modo minore, è uguale, cioè composta di un tono e di un semitono.

10. Tonalità.

Il *tono*, o *tonalità* (da non confondersi con *tono* che significa unità di misura degl'intervalli, e *tono* che vuol dire suono in generale) è la maniera con

---

(¹) Giov. Seb. Bach adopera qualche volta nelle sue composizioni la *scala minore melodica*, tanto ascendente quanto discendente, nella stessa maniera, cioè con la 6ª e la 7ª maggiori:

cui i suoni, per le affinità naturali con cui sono collegati fra loro, si associano e si dispongono in rapporti determinati.

Come è stato detto (paragrafo 7) la scala non è soltanto una successione, ascendente o discendente, di note, disposte in ordine graduato, ma anche un complesso, una serie di suoni i quali, considerati in rapporto alla tonica, cioè al suono che ne costituisce la base fondamentale, hanno un carattere distintivo, un impiego speciale ed una relazione, sia fra di loro sia col suono di base.

Questo complesso di rapporti e di relazioni, che legano fra loro i suoni della scala, e da cui risulta una sensazione speciale, costituisce appunto la *tonalità*.

Se i suoni non fossero legati l'uno all'altro da relazioni, dette relazioni tonali, e non fossero attratti direttamente o indirettamente verso un suono principale, detto tonica, non sarebbe concepibile nessuna musica.

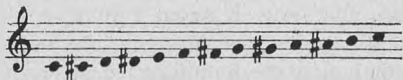
La *tonalità* può essere in due modi: nel *modo maggiore* e nel *modo minore.*

La *tonalità maggiore* è rappresentata ed è basata sulla serie di note che compongono la scala diatonica nel modo maggiore e che ha per *tonica* o punto di partenza la nota *do*.

La *tonalità minore* invece è rappresentata e basata sulle note che compongono la scala diatonica nel modo minore e che ha per tonica la nota *la*.

Per rendere più acuta o più bassa una melodia scritta p. es. sulle note della scala di *do*, non solo occorrerà trasportare la tonica, o nota iniziale, ma si

dovrà anche stabilire fra i singoli suoni le stesse proporzioni di distanza che avevano nella scala di *do*. Lo stesso sarà per una melodia scritta sulle note della scala di *la*.

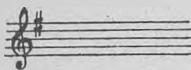
Da ciascuna di queste 12 note:

oppure dai rispettivi suoni omologhi (*re bemolle* invece di *do diesis*, ecc., ecc.), si può cominciare una scala diatonica, così nel modo maggiore come nel modo minore, la quale porterà tanti accidenti quante saranno le note da innalzare o da abbassare, affinchè i toni e i semitoni si trovino al loro posto.

Ogni scala prende il nome dalla *tonica* o nota iniziale; così si dirà: scala in *tono di do maggiore*, di *re minore* e via di seguito.

Trasportata la tonica e stabilita, col mezzo degli accidenti, l'esatta proporzione fra i toni e semitoni, tutte le note, considerate in rapporto a questa nuova tonica, avranno naturalmente il loro carattere distintivo ed il loro impiego speciale, come nella scala di *do*.

Qualunque componimento musicale, essendo basato sulle note di una scala, si troverà in una data *tonalità* o *tono*.

Gli accidenti che occorrono per alterare le note nelle diverse scale vengono posti in principio del rigo, subito dopo la chiave, sulle linee o spazi corrispon-

denti a quelle note (a qualunque ottava esse appartengano) che devono essere alterate. Questi accidenti, formano la cosidetta *armatura* della chiave:

Tutti i *fa* saranno *diesis*.

Tutti i *si* e *mi* saranno *bemolli*.

e via di seguito.

Praticamente si suole dire: *un diesis in chiave, due bemolli in chiave*, ecc. ecc.

Una scala può avere fino a sette *diesis*, oppure sette *bemolli*: tanti quante sono le note musicali.

Gli accidenti, quando sono posti in chiave, hanno effetto per tutto il componimento, meno in quelle misure dove vengono annullati dal bequadro, passate le quali, essi ritornano e continuano ad avere il loro effetto.

Quando nel corso di un componimento si passa, per una certa durata di tempo, in una nuova tonalità, si suole spesso cambiare l'armatura della chiave.

11. Toni effettivi - Toni relativi.

Ogni scala nel modo minore ha un gran numero di note comuni con una data scala nel modo maggiore. Osservando infatti le scale in *do maggiore* e *la minore*, si vedrà che quest'ultima, discendendo,

ha tutti i suoni naturali come nella scala di *do* maggiore, le note essendo comuni in entrambe.

Qualunque scala, o meglio, qualunque *tono maggiore* ha dunque un *tono minore* che da esso deriva e che, per la relazione e comunanza di note in entrambi, si chiama suo relativo [1].

I toni maggiori si chiamano anche *toni effettivi* o *principali*, quelli minori *relativi* o *derivati*.

I toni maggiori però si chiamano a lor volta *relativi* dei corrispondenti minori. Così ad esempio, il tono di *do maggiore* ha per suo *relativo* il tono di *la minore* e quest'ultimo ha per relativo il tono di *do maggiore*.

Le toniche delle scale relative si trovano sempre alla distanza di una terza minore, ossia un tono e mezzo, una dall'altra.

Ogni tono, ossia ogni scala maggiore, ha la sua relativa minore un tono e mezzo sotto e viceversa; entrambe portano in chiave gli stessi accidenti, che saranno tutti *diesis* o tutti *bemolli*.

Nel corso della scala o del componimento in modo minore, si mettono i *diesis* o i *bequadri* dinanzi al 6° e al 7° grado ogni qualvolta occorre alterarli, o meglio, innalzarli di un semitono.

Quando le note sono *naturali* si innalzano coi *diesis*, quando sono *bemollizzate* coi *bequadri*.

---

[1] Invece di *relativo*, taluni adoperano la parola *corrispondente*, oppure *somigliante*.

❦

Per seguire un ordine nella formazione delle scale, nelle diverse tonalità, dopo quella di *do maggiore*, che non porta alcun accidente, si passerà alla scala che ne porta uno solo, poi due e via di seguito.

La scala che porta un *diesis* è quella in tono di *sol maggiore* (oppure di *mi*, suo relativo minore) e il *diesis* viene a trovarsi sulla nota *fa*.

Partendo da questa nota, gli altri *diesis* procedono a intervalli di *quinta* in *quinta* ascendente e si riferiscono perciò alle note:

fa do sol re la mi si.

La scala che porta un *bemolle* è quella in tono di *fa maggiore* (oppure di *re*, suo relativo minore) ed il *bemolle* viene a trovarsi sulla nota *si*.

Partendo da questa nota, gli altri *bemolli* procedono a intervalli di *quarta* in *quarta* ascendente, e si riferiscono quindi alle note:

si mi la re sol do fa.

Perciò, se una scala porta in chiave due *diesis*, questi si riferiranno alle note *fa* e *do*; se ne porta tre, alle note *fa do sol* e via di seguito. Lo stesso sarà per le scale che portano in chiave dei *bemolli*.

Questo procedimento verrà pure usato per trovare le scale in ordine al numero progressivo degli accidenti che portano. Prendendo quale punto di partenza la nota *do* e ascendendo di quinta in quinta, si troveranno le scale coi *diesis*; ascendendo invece di quarta in quarta, si troveranno le scale coi *bemolli*.

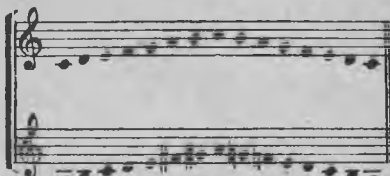
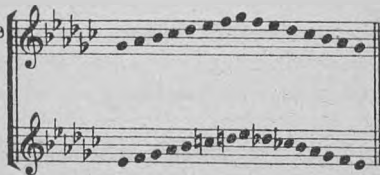
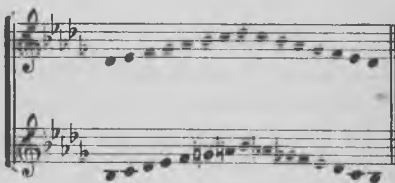
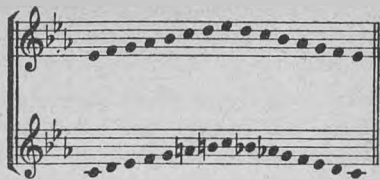
Prospetto dei Toni diversi

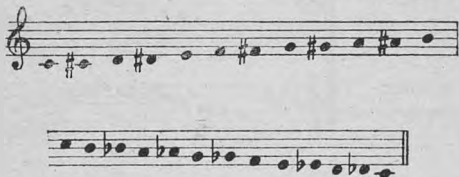
nei due Modi: maggiore e minore.

EFFETTIVI		RELATIVI		ACCIDENTI IN CHIAVE
Do	maggiore	La	minore	Nessuno
Sol	»	Mi	»	1 ♯ (Fa)
Re	»	Si	»	2 ♯ (Fa, Do)
La	»	Fa ♯	»	3 ♯ (Fa, Do, Sol)
Mi	»	Do ♯	»	4 ♯ (Fa, Do, Sol, Re)
Si	»	Sol ♯	»	5 ♯ (Fa, Do, Sol, Re, La)
Fa ♯	»	Re ♯	»	6 ♯ (Fa, Do, Sol, Re, La, Mi)
Do ♯	»	La ♯	»	7 ♯ (Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si)
Fa	»	Re	»	1 ♭ (Si)
Si ♭	»	Sol	»	2 ♭ (Si, Mi)
Mi ♭	»	Do	»	3 ♭ (Si, Mi, La)
La ♭	»	Fa	»	4 ♭ (Si, Mi, La, Re)
Re ♭	»	Si ♭	»	5 ♭ (Si, Mi, La, Re, Sol)
Sol ♭	»	Mi ♭	»	6 ♭ (Si, Mi, La, Re, Sol, Do)
Do ♭	»	La ♭	»	7 ♭ (Si, Mi, La, Re, Sol, Do, Fa)

Le tonalità di *fa diesis* e *sol bemolle, do diesis* e *re bemolle, si naturale* e *do bemolle,* e così pure le relative minori, sono omologhe.

SERIE DI TUTTE LE SCALE MAGGIORI E MINORI.

Mi maggiore
Do # minore
(relativo)
Si maggiore
Sol # minore
(relativo)
Fa # maggiore
Re # minore
(relativo)
Fa maggiore
Re minore
(relativo)
Si ♭ maggiore
Sol minore
(relativo)

Mi ♭ maggiore
Do minore
(relativo)
La ♭ maggiore
Fa minore
(relativo)
Re ♭ maggiore
Si ♭ minore
(relativo)
Sol ♭ maggiore
Mi ♭ minore
(relativo)

Oltre la scala in modo *maggiore* e *minore*, ve n'è un'altra che procede per semitoni consecutivi e si chiama *cromatica* o *semitonata*.

In questa scala s'impiegano tanto i *diesis* quanto i *bemolli*: i primi generalmente quando la scala è ascendente; i secondi quando è discendente.

La *scala cromatica* non appartiene a nessuna tonalità determinata e può cominciare e finire, tanto ascendendo quanto discendendo, con qualsiasi nota. A seconda della nota con la quale comincia o finisce, potrà appartenere a qualunque tono, così nel modo maggiore come in quello minore.

La scala cromatica, racchiusa fra due note che formano intervallo di *ottava*, risulta composta di 12 semitoni, tutti uguali.

❦

Quando i suoni di cui è composta una melodia od un passo qualunque appartengono in preva-

lenza alle note della scala diatonica, essi suoni procedono in *ordine diatonico*, mentre, se i suoni si succedono in prevaleuza per semitoni, come nella scala cromatica, essi procedono in *ordine cromatico*.

In una composizione musicale i suoni non procedono mai esclusivamente in un ordine o nell'altro: ciò porterebbe indubbiamente monotonia. Soltanto nelle melodie del canto gregoriano, che vengono adoperate dalla Chiesa, i suoni procedono in ordine diatonico.

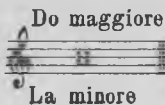
12. Modo di riconoscere la tonalità.

Tutti i componimenti musicali sono basati su di una scala, quindi si trovano in una data *tonalità*, pur potendo, nel loro svolgimento, passare in tonalità diverse.

Per riconoscere la tonalità di un componimento musicale dal numero dei *diesis* posti in chiave, si stabilisce su quale nota viene a trovarsi l'ultimo *diesis*, quindi si sale di un semitono, e si avrà la tonica.

Per le tonalità coi *bemolli* invece, dopo stabilita la nota sulla quale si trova l'ultimo *bemolle*, per avere la tonica, si dovrà salire di una *quinta*, oppure prendere la nota che porta il penultimo *bemolle*.

Le toniche però, che risultano da questo procedimento, appartengono ai toni effettivi o maggiori, mentre con lo stesso numero di accidenti in chiave, il componimento potrebbe essere nei toni relativi

minori, le cui toniche si trovano una terza minore sotto (un tono e un semitono:

e via di seguito.

Per distinguere se la tonalità è nel modo maggiore oppure nel suo relativo minore, si dovrà badare a quelle note della scala che più particolarmente caratterizzano il tono e il modo, e sulle quali si appoggia e si aggira la melodia.

Queste note sono: la *prima*, la *terza* e la *quinta* (note dell'accordo di tonica) e infine la *settima* o *sensibile*.

Così, ad esempio, un componimento senza alcun accidente in chiave può essere tanto in tono di *do maggiore* quanto in tono di *la minore*; se però la melodia si aggira nella cerchia delle note *la do mi* e porta dei *sol diesis* che salgono sul *la*, senza dubbio, sarà in tono di *la minore*.

In qualunque componimento la tonalità si afferma generalmente nelle prime misure.

Si osservi anche che la *quinta* nel modo maggiore, quando è innalzata di un semitono, diventa *settima* o sensibile del modo minore.

Aggiungasi in fine che un componimento in tono minore dà quasi sempre una particolare sensazione di malinconia.

13. Intervalli.

La distanza che passa da un suono ad un altro dicesi *intervallo*.

Dal numero dei gradi (¹) esistenti fra le due note che formano intervallo, si determina il nome dell'intervallo stesso. Per es. la distanza che passa da *do* a *re* essendo di due gradi, queste due note formeranno un intervallo che si chiamerà di *seconda*; l'intervallo *do-mi*, composto di tre gradi si dirà di *terza*; *do-fa* sarà di quarta e via di seguito.

L'intervallo è *semplice* quando si racchiude nei limiti della *ottava*; è *composto*, o *raddoppiato*, quando supera questo limite.

INTERVALLI SEMPLICI.

INTERVALLI COMPOSTI.

L'intervallo di *ottava*, se considerato come raddoppio dell'*unissono*, o intervallo di prima, diventa intervallo composto.

(¹) È già stato detto al paragrafo 7 che le *note* della scala si chiamano *gradi*.

Dato un intervallo *composto*, per trovare il suo corrispondente *semplice*, si sottrae il numero 7 dall'intervallo composto. Per es. 9 — 7 = 2; un intervallo di *nona* corrisponde ad uno di *seconda*, e via di seguito.

Riguardo gli intervalli *composti* che eccedono le due *ottave* ossia la *quindicesima*, si usa lo stesso procedimento per trovare i corrispondenti intervalli *semplici*, con la differenza che si sottrae il numero 7 tante volte, quante può stare nell'intervallo composto. Per es. 23 — (3 × 7) = 2; un intervallo di *ventitreesima* corrisponderà ad uno di *seconda*.

❦

Le note che formano un intervallo possono essere alterate con gli accidenti, senza però che l'intervallo cambi nome. Così ad es. *do-mi*, *do-mi bemolle*, *do diesis-mi bemolle* sono tutti intervalli di *terza*, pur non avendo la stessa estensione.

In virtù delle alterazioni portate dagli accidenti, gl'intervalli vengono classificati in *naturali* (o *giusti*), *maggiori*, *minori*, *eccedenti* e *diminuiti*. Ogni intervallo può essere di tre specie.

Gli intervalli di *ottava*, di *quinta* e di *quarta* sono chiamati *naturali* (od anche *giusti*), perchè non possono essere alterati da un accidente senza cambiarsi da consonanze in dissonanze.

Gli intervalli di *seconda* e di *terza* si chiamano *maggiori*, quando non comprendono nessun semi-

tono diatonico (per es. *do-re, do-mi*); *minori* quando comprendono un semitono diatonico (per es. *mi-fa, re-fa*). Gli intervalli di *sesta* e di *settima* si chiamano *maggiori* quando comprendono un semitono diatonico (come *do-la, do-si*); minori se comprendono due semitoni diatonici (*si-sol, re-do*).

Gli intervalli *naturali* e *maggiori*, allargati con un semitono cromatico, diventano *eccedenti*; gl'intervalli *naturali* e *minori*, ristretti con un semitono cromatico, diventano *diminuiti*. L'intervallo di *ottava* però, che è *naturale*, viene considerato come l'*unissono*, cioè non soggetto ad alterazioni.

Due intervalli differenti, che abbiano la stessa estensione, non devono essere confusi fra di loro. Così ad es. la *seconda eccedente* e la *terza minore*, che contengono ciascuna un tono e un semitono, non sono composte delle medesime note, perciò non sono soggette alle stesse leggi per quanto riguarda l'armonia.

Nella *seconda eccedente* per es. *do-re diesis*, il *re diesis* ha la tendenza a salire, mentre nella terza minore *do-mi bemolle* (equivalente a *do-re diesis*), il *mi bemolle* o non ha tendenza alcuna, o tende a discendere. Giova inoltre ricordare che la *seconda eccedente* è un intervallo dissonante, mentre la *terza minore* è un intervallo consonante (vedi Capitolo V, paragrafo 1).

Gl'intervalli *composti*, nelle alterazioni, vengono considerati come se fossero *semplici*: le *none* come le *seconde*, le *decime* come le *terze*, e via di seguito.

Tavola degli intervalli.

Nome	Note	Estensione
Unissono	do	nessuna
Seconda maggiore	do-re	un tono
» minore	do-re ♭	un semitono diatonico
» eccedente	do-re ♯	un tono e un semitono cromatico
Terza maggiore	do-mi	due toni
» minore	do-mi ♭	un tono e un semitono diatonico
» diminuita	do ♯-mi ♭	due semitoni diatonici
Quarta naturale	do-fa	due toni e un semitono diatonico
» eccedente	do-fa ♯	tre toni
» diminuita	do ♯-fa	un tono e due semitoni diatonici
Quinta naturale	do-sol	tre toni e un semitono diatonico
» diminuita	do-sol ♭	due toni e due semitoni diatonici
» eccedente	do-sol ♯	quattro toni
Sesta maggiore	do-la	quattro toni e un semitono diatonico
» minore	do-la ♭	tre toni e due semitoni diatonici
» eccedente	do-la ♯	cinque toni
Settima maggiore	do-si	cinque toni e un semitono diatonico
» minore	do-si ♭	quattro toni e due semitoni diatonici
» diminuita	do ♯-si ♭	tre toni e tre semitoni diatonici
Ottava	do-do	cinque toni e due semitoni diatonici

❦

Rivoltando gl'intervalli, cioè trasportando la nota grave all'ottava superiore, l'*unissono* diventa *ottava*; la *seconda*, *settima*; la *terza*, *sesta*, ecc., ecc.

unissono seconda terza quarta quinta sesta settima ottava

ottava settima sesta quinta quarta terza seconda unissono

Rivolto

Il rivolto degl'intervalli può essere rappresentato colla seguente formula numerica:

(Intervalli di:)	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
(Rivoltati divengono di:)	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Nel rivolto degl'intervalli i naturali rimangono tali, anche rivoltati; i *maggiori* diventano *minori*; i *minori*, *maggiori*; gli *eccedenti*, *diminuiti* e i *diminuiti*, *eccedenti*.

Tutti gl'intervalli, infine, si distinguono in due categorie; *consonanti* e *dissonanti*.

I consonanti sono: l'*unissono*, la *terza*, la *quinta*, la *sesta* e l'*ottava*.

I dissonanti: la *seconda* e la *settima*.

L'intervallo di *quarta* può essere tanto consonante quanto dissonante (vedi Capitolo V, paragrafo 1).

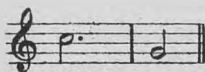
14. Legato - Staccato.

La *legatura* è una linea curva ⁀ che si trova sopra due o più *note* ed ha l'ufficio di legare, ossia unire, i suoni in modo che si succedano senza alcuna interruzione.

La legatura è di due specie: di *valore* e di *portamento*.

Si dice di *valore* quando lega due *note* dello stesso nome e della medesima altezza; in questo caso si prolunga il valore della prima nota per tutto quello della seconda.

Esempio:

corrisponde a

Si dice di *portamento* quando lega due o più note di differente nome:

Quando la legatura di portamento abbraccia gruppi di due, tre o quattro note, la nota sulla quale

essa comincia dev'essere leggermente marcata, mentre quella dove finisce dovrà essere meno sensibile e perdere un po' del suo valore.

Per es. questi passi:

si dovranno eseguire in questo modo:

Quando una legatura abbraccia parecchie battute, oltre significare che le note in essa racchiuse devono essere legate, indica alle volte anche i limiti delle frasi o dei ritmi [1]. In ambo i casi la melodia o i diversi passi si dovranno bensì eseguire legati, nel loro complesso, ma si dovrà pure tener conto di tutti gli accenti, delle legature secondarie e delle pause che eventualmente si troveranno, ottenendo in conseguenza interruzioni nel mezzo della legatura stessa:

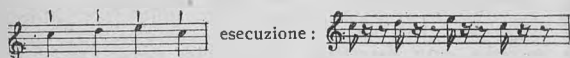
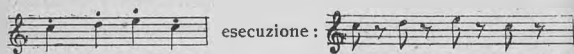
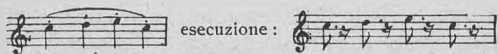
In luogo delle legature lunghe è pure comune l'uso di scrivere soltanto la parola: *legato*.

---

[1] Vedi *Espressione e interpretazione della musica*, dello stesso Autore (Milano, Ed. Hoepli).

Lo *staccato* produce l'effetto opposto a quello del legato, e precisamente una interruzione fra un suono e l'altro, come se in mezzo vi fossero delle pause.

Lo staccato è di tre specie:

staccato secco, detto anche *picchettato*: viene indicato con accenti posti sulle note; per mezzo di esso le note perdono tre quarti del loro valore:

staccato semplice o *comune*: viene indicato con puntini posti sulle note, e per mezzo di esso le note perdono metà del loro valore:

staccato dolce, detto anche *mezzo staccato*: viene indicato con puntini posti sulle note e con una legatura; per mezzo di esso le note perdono un quarto del loro valore:

Le note che non sono né legate né staccate si chiamano *sciolte*.

Tanto il *legato* quanto lo *staccato* sono maniere di esecuzione per le quali s'impiegano mezzi diversi, a seconda degli istrumenti.

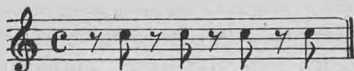
15. Sincope.

La *sincope* è formata da una nota che incomincia in un movimento *debole* della misura e si prolunga nel movimento *forte* successivo, anticipandone l'accento:

Considerando che la prima metà di tutti i movimenti dei tempi è forte e la seconda è debole, la sincope può anche incominciare nella seconda metà di un movimento e prolungarsi nella prima metà del movimento successivo:

La sincope, che dev'essere sempre leggermente accentata, si trova in opposizione coll'andamento regolare della battuta, e forma un movimento contrario a quello naturale del tempo.

Una serie di due o più sincopi prende il nome di *sincopato*.

Le note che incominciano nei movimenti deboli della misura ma, anzichè prolungarsi nei movimenti forti successivi come le sincopi, sono seguite da pause, si chiamano *note in contrattempo:*

16. Colorito musicale.

Per *colorito musicale* s'intendono tutte le gradazioni di forza che s'impiegano nell'esecuzione musicale.

I termini e i segni adoperati per indicare il colorito sono:

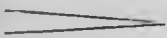
f (forte) indica di eseguire le note con forza;

ff (fortissimo) eseguire le note con molta forza;

fff (fortissimo con 3 *f*) eseguire le note col massimo della forza possibile;

p (piano) eseguire le note sottovoce e con dolcezza;

pp (pianissimo) eseguire le note molto sottovoce;

ppp (pianissimo con 3 *p*) eseguire le note estremamente sottovoce;

mf (mezzo forte) eseguire le note con mezza forza;

mp (mezzo piano) gradazione di forza fra il piano e il mezzo forte;

sf (sforzato) eseguire le note con maggior forza;

> (marcato) eseguire la nota o le note sulle quali si trova, un po' più marcate delle altre. Questo segno è sempre subordinato al grado di forza con cui viene eseguita una frase; in un *pianissimo*, per es. le note marcate dovranno essere leggermente più sensibili delle altre, ma senza esagerazione. Così sarà per tutte le altre gradazioni di forza fino al *fortissimo*;

oppure *cresc.* (crescendo) aumentare il grado di forza;

oppure *dim.* (diminuendo) diminuire il grado di forza;

Incalz. (incalzando) aumentare il grado di forza e accelerare il movimento di una frase, gradatamente;

— (appoggiato) eseguire le note su cui si trova un po' appoggiate. È un po' meno sensibile del *marcato*;

Smorz. (smorzando) smorzare la nota o le note. Ha l'effetto del diminuendo, soltanto è più rapido e si impiega per le note isolate o per gruppi di note limitati;

Morendo diminuire di forza e rallentare il movimento di una frase, gradatamente.

Vi sono inoltre parecchie altre indicazioni come: *rinforzando*, *perdendosi*, *energico*, ecc., ecc., le quali hanno nella parola stessa la loro significazione.

17. Movimento.

La durata precisa del valore delle figure è determinata dal grado di velocità o di lentezza con cui, in ciascuna misura, si compiono i movimenti per dividere il tempo. Questo limite di durata viene indicato in principio di un Pezzo di musica, o nel corso dello stesso, e si chiama *movimento*.

Il *movimento* è parte importantissima della musica, perchè basta la più piccola alterazione di esso per cambiare carattere alla composizione e toglierle il suo vero senso.

Il *movimento* viene indicato dai seguenti termini:

grave o *largo*, *larghetto*, *lento*, *adagio*, *andante*, *andantino*, *tempo giusto*, *allegretto*, *allegro*, *allegro molto*, *presto*, *prestissimo*.

Il *grave* è il maggior grado di lentezza possibile con cui si possa eseguire un Pezzo di musica; gli altri termini indicano man mano un grado di velocità

sempre maggiore fino al *prestissimo*, che è il massimo della velocità che si possa raggiungere. Inoltre:

Rit. (ritardando) indica di ritardare il movimento;

Rall. (rallentando) rallentare il movimento. L'effetto del rallentando è molto più sensibile e pronunciato del ritardando e non deve (come si fa comunemente) essere confuso con quest'ultimo;

Accel. (accelerando) accelerare il movimento;

Affrett. (affrettando) affrettare il movimento. L'effetto dell'affrettando è meno sensibile di quello dell'accelerando.

L'effetto dominante, o meglio il carattere di una composizione viene poi indicato coi termini: *sostenuto, solenne, affettuoso, tranquillo, cantabile, grazioso, espressivo, moderato, agitato, animato, vivace, brioso, brillante, maestoso*, ecc., ecc., i quali non hanno bisogno di spiegazione.

Questi termini vengono adoperati tanto isolatamente, nel qual caso esprimono pure il movimento, quanto in unione ai termini che indicano il movimento stesso. Per es.: *andante sostenuto, andantino cantabile, allegro moderato, allegro brillante*, e via di seguito.

❦

Per determinare con precisione matematica il movimento di una composizione, si fa uso di uno strumento chiamato *metronomo*.

Il metronomo di Maelzel (chiamato così dal nome del suo inventore) ha la forma di una piramide, dentro la quale è un congegno d'orologeria che fa oscillare esternamente un pendolo a rovescio, vale a dire col punto di sospensione in basso e la lente in alto. Si accelera o si rallenta il movimento di questo pendolo, abbassando o alzando la lente, che è scorrevole sull'asta. Una striscia numerata, che si trova esternamente sulla piramide, indica il punto preciso di altezza in cui deve trovarsi la lente per corrispondere al grado di velocità richiesto.

La maggior parte dei Pezzi di musica reca l'indicazione metronomica in principio, e stabilisce così in modo esattissimo il movimento voluto dall'autore.

Trovando indicato per es.: " M. M. ♩ = 120 " (metronomo Maelzel, una semiminima eguale a 120) si terrà il pendolo fermo, in posizione verticale, e si porterà la lente al punto preciso dove corrisponde il numero 120, segnato sulla striscia; ciò fatto si rimetterà il pendolo in movimento. Ogni oscillazione corrisponderà al valore di una semiminima.

Benchè si possa (e si dovrebbe) comprendere e dal ritmo e dal carattere della melodia qual è il giusto grado di velocità da darsi ad un Pezzo di musica, senza bisogno non solo di indicazioni metronomiche ma anche di movimento, l'utilità del metronomo è innegabile, specialmente per accertare esattamente il movimento voluto dall'autore nei generi di musica sinfonica, nei singoli Pezzi di una opera teatrale e dovunque la precisione matematica del movimento non può per nulla essere sacrificata al capriccio od alla volontà di chi dirige o suona.

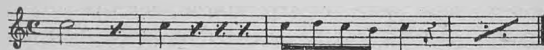
Così pure gli alunni, nello studio di certi passi nei quali tendono ad affrettare o rallentare il movimento, faranno cosa buona ad impiegare il metronomo al fine di ottenere la dovuta uguaglianza.

L'abitudine però di sonare o studiare sistematicamente col metronomo è cosa da condannarsi. In questo caso, il metronomo si può paragonare al *guida-mani*, strumento applicato al pianoforte per abituare le mani a mantenersi alla medesima altezza, oppure al famoso pezzetto di legno o di sughero fra i denti, ai cantanti, per abituarli a tener la bocca sempre aperta nello stesso modo. Tutti mezzi artificiali che non daranno mai risultato soddisfacente!

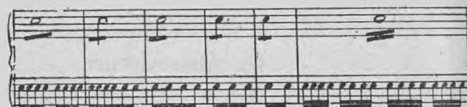
18. Abbreviature.

Le abbreviature, come dal significato stesso della parola, sono segni che vengono adoperati per risparmio di tempo nello scrivere la musica e talvolta anche per facilitarne la lettura.

Una linea obliqua indica le ripetizioni di una misura, di mezza o soltanto di parte di essa.

Per esempio

Equivale a

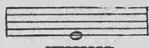
La linea obliqua con un taglio verticale indica la replica di due misure intere, però è usata rarissime volte.

I tagli messi sotto o sopra una nota indicano che si deve ripeterla tante volte, quanto il numero delle figure corrispondenti ai tagli sta nel suo valore. Per es. una semibreve con un taglio, sopra o sotto, dovrà essere ripetuta otto volte, ossia eseguita come otto crome; con due tagli, verrà ripetuta sedici volte e così via.

In tutte le abbreviature degli esempi esposti, il numero delle note da ripetersi è determinato; ve ne sono però di quelle in cui il numero delle note da ripetersi è indeterminato e sono conosciute col nome di *tremolo.*

Il tremolo è una ripetizione rapidissima di una o più note per tutto il loro valore. È segnato con le semibrevi, con le minime o con le semiminime tagliate

due, tre o quattro volte, e reca quasi sempre l'indicazione *trem.* o *tremolo*:

Esempio

Una linea a zig-zag messa sopra o sotto una nota:

si chiama pure *tremolo*, ma indica di tremolare la nota dandole ondulazione, e non di ribatterla. È adoperata soltanto, e di rado, per gli strumenti ad arco. Generalmente però la linea a zig-zag indica che si deve trillare la nota.

Due o più misure di aspetto vengono indicate in una sola misura, in questo modo:

Oltre le abbreviature adoperate nell'indicazione dei coloriti, dei quali si è già parlato a suo tempo, ve ne sono altre, come per es.:

All.° che significa allegro;
Espress. espressivo;
Ped. mettere giù il pedale;
✻ togliere il pedale;
m. v. sonare o cantare a mezza voce;
m. d. eseguire con la mano destra;

m. s.	eseguire con la mano sinistra;
bis	replica di qualche misura o di un periodo;
D. C.	ricominciare la composizione da capo;
Dal 𝄋	ricominciare la composizione dal punto dove si trova il segno 𝄋;
V. S.	voltare subito la pagina;
⊓	tirare l'archetto, ossia sonare coll'archetto in giù;
V	spingere l'archetto, ossia sonare coll'archetto in su, (entrambi questi due segni vengono adoperati soltanto per gli strumenti ad arco);
ten.	tenere la nota.

19. Segni diversi.

Due stanghette parallele indicano la fine di un periodo o della parte di una composizione musicale; la doppia sbarra (ossia due stanghette, una delle quali è più grossa), indica la fine della medesima

La *corona* o *punto coronato* 𝄐, posta sopra una nota od una pausà, prolunga il suono a piacere. Talvolta è pure messa sopra le due stanghette, nel

qual caso indica di fare un'interruzione, e sulla doppia sbarra per indicare con più evidenza che il Pezzo è finito:

Si chiama anche *corona* quel complesso di fioriture che l'esecutore fa senza rigor di tempo ed a proprio arbitrio in fine di qualche periodo (vedi pag. 198).

❦

Le stanghette, o la doppia sbarra, quando sono precedute o seguite da due punti, prendono il nome di *ritornello* o *replica*, e indicano che si deve ripetere il brano di musica fra di esse compreso.

Il *ritornello* è *semplice*, quando le due stanghette sono precedute dai punti, allora la ripetizione va da capo o dal segno corrispondente; è doppio quando i punti precedono e seguono le due stanghette:

Indicazione]

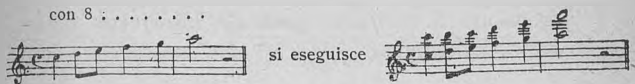
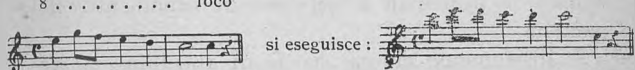
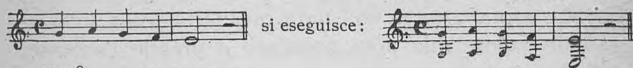
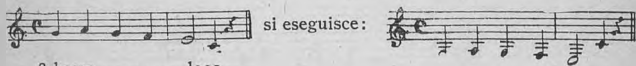
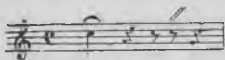
Esecuzione]

I ritornelli così detti con *prima* e *seconda volta* indicano quali misure si devono fare la prima e quali la seconda volta che si eseguisce un brano di musica racchiuso fra i segni del ritornello:

Nel fare un ritornello non si deve ritardare il movimento e fare interruzioni o pause, all'infuori di quelle indicate; appena giunti alle stanghette coi due punti, si dovrà attaccare subito la ripresa del brano di musica. Così pure l'abolizione dei ritornelli, od anche di uno soltanto, col pretesto che non sono altro che una ripetizione di ciò che è già stato fatto, è un gravissimo errore. Questo procedimento è condannabile sotto ogni rapporto, perchè altera la struttura di una composizione, e lo sviluppo dei singoli pensieri non si trova più nelle dovute proporzioni.

❦

Quando sopra una o più note si trova segnato: *con* 8, s'intende che le note vanno eseguite in unione alla loro ottava superiore. È questo un mezzo, im-

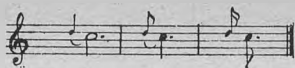
piegato spessissimo, per evitare di scrivere troppi tagli addizionali sopra il rigo:

Quando invece si trova soltanto la cifra 8, le note si dovranno eseguire un'ottava più alta per tutta la lunghezza della linea punteggiata che segue la cifra. La parola *loco* indica di eseguire novamente le note come sono scritte:

Alle volte la cifra 8 si trova pure sotto le note; in questo caso indica di sonare con l'ottava inferiore, oppure soltanto all'ottava inferiore:

Sovente s'incontrano due lineette oblique, collocate sopra una pausa, la quale, per lo più, succede ad altre pause che seguono una corona:

Queste lineette, che si trovano sulla parte di qualche strumento, nella musica d'insieme, indicano il punto preciso dove gli altri strumenti attaccano e riprendono il pensiero musicale interrotto dalla corona o dalle pause.

20. Abbellimenti.

Gli *abbellimenti*, chiamati anche *ornamenti*, sono note secondarie che si infrappongono alle note ordinarie o principali e servono di ornamento alla melodia.

Si distinguono cinque specie di abbellimenti: *appoggiatura*, *acciaccatura*, *mordente*, *gruppetto*, *trillo*; vengono indicati o con note più piccole o con segni particolari.

L'*appoggiatura* è una notina che precede di un grado sopra o sotto una nota ordinaria. Essa sottrae il suo valore alla nota seguente e prende l'accento di quest'ultima:

Quando la nota ordinaria è puntata, quindi divisibile per tre, l'appoggiatura le sottrae due terzi del suo valore:

Anzichè segnare le appoggiature con notine, oggigiorno, per facilitare la lettura, è usanza di scrivere tutte le note col loro giusto valore, precisamente come devono essere eseguite.

L'*acciaccatura* è una notina (croma con un taglietto obliquo) che va eseguita con molta rapidità e si precipita sulla nota ordinaria, partendo da qualunque intervallo; essa è sempre strettamente legata alla nota ordinaria che la segue, mai a quella che la precede:

Indicazione

Prima maniera di esecuzione

Seconda maniera di esecuzione

Nella prima maniera di esecuzione, l'acciaccatura sottrae una piccola parte di valore alla nota ordinaria che segue, e prende l'accento di quest'ultima; nella seconda maniera invece sottrae valore alla nota ordinaria che precede, e l'accento cade sulla nota ordinaria che segue.

Teoricamente, l'acciaccatura (che è un'appoggiatura breve) dovrebbe essere eseguita nella prima maniera; però quasi sempre viene eseguita (ed è inteso che si deve eseguire, quando è scritta) nella seconda maniera.

Lo stesso Germer, ad esempio, che nel suo Trattato sugli Abbellimenti ammette per l'acciaccatura soltanto la prima maniera di esecuzione, nella revisione che egli fa delle Sonate di Beethoven, molte volte indica per l'acciaccatura la seconda maniera.

Non essendovi nulla di assoluto circa l'esecuzione dell'acciaccatura, si potrà stabilire, come base, che nella musica lenta, di carattere romantico o patetico (p. es. sul tipo dei Notturni e della Berceuse di Chopin) e in certi casi particolari, potrà essere conveniente impiegare la prima maniera di esecuzione, ma in via di massima sarà preferibile la seconda maniera perchè più logica e razionale (vedi « Osservazione » in fine del paragrafo).

❦

Il *mordente* è composto di due note, le quali tolgono il valore alla nota principale su cui esso viene a trovarsi, perciò l'accento cade sulla prima nota; viene indicato col segno 𝆗.

Il mordente dev'essere fatto con la nota superiore a quella su cui è indicato e si eseguisce con rapidità; le note da impiegarsi nel mordente devono appartenere alla scala del tono in cui si trova.

1. Indicazione — 2. Esecuzione.

1. Indicazione — 2. Esecuzione in movimento *lento*.
3. Esecuzione in movimento *presto*.

Il mordente si eseguisce con la nota inferiore (sempre appartenente alla scala del tono) soltanto quando il segno che lo indica è tagliato nel mezzo da una lineetta verticale:

Il mordente non va confuso con la *doppia acciaccatura*, o doppia appoggiatura come viene sovente chiamata; questa, pur essendo uguale al mordente, viene scritta per esteso, con notine piccole. Essa

sottrae il suo valore alla nota, od alla pausa che precede e l'accento cade sulla nota ordinaria che segue (vedi « Osservazione » in fine del paragrafo).

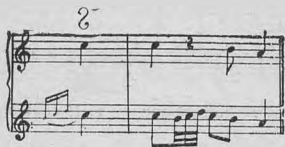
Il *gruppetto* è un gruppo di tre o quattro note, che si succedono per gradi vicini, e precisamente un grado sopra ed uno sotto la nota principale. Alle volte toglie una parte di valore alla nota che lo precede, altre, a quella su cui comincia. Può trovarsi inoltre tanto sopra una nota quanto fra due note diverse.

Si eseguisce sempre con le note della scala del tono in cui si trova, e viene indicato col segno ∾. Per le alterazioni delle note che lo compongono, si mettono gli accidenti sopra o sotto il segno suddetto.

Esempio:

I seguenti esempi dimostrano come si devono eseguire i diversi gruppetti che si possono incontrare in pratica e quali note si devono accentare:

1. Indicazione — 2. Esecuzione in movimento *moderato*
3. Esecuzione in movimento *presto.*

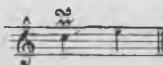
Il segno del gruppetto, messo in piedi: ≀ indica di cominciare il gruppetto colla nota inferiore:

Si adopera però molto raramente.

Il gruppetto può essere anche composto di note diverse da quelle sopra indicate, e in numero maggiore o minore. In questi casi, le note vengono scritte per esteso e tolgono una parte di valore alla nota che precede il gruppetto. L'accento cadrà sulla nota ordinaria che lo segue:

La rapidità con cui vanno eseguiti i gruppetti dev'essere proporzionata al movimento ed al carattere della frase in cui si trovano. Come base, si potrebbe stabilire che in un movimento *lento*, nel quale la condotta della melodia è piana, tranquilla, e di carattere dolce e patetico, il gruppetto va eseguito moderatamente, mentre in un movimento *lento*, ma nel quale la melodia abbia un carattere maestoso ed energico, e la condotta non sia piana, il gruppetto andrà di preferenza eseguito presto:

1. Indicazione 2. Esecuzione

Nei movimenti accelerati invece i gruppetti si eseguiscono con rapidità, qualunque sia il carattere della melodia.

Nelle composizioni di qualche autore antico, come ad es. il Bach, si trovano alle volte indicati sulla medesima nota i segni del *mordente* e del *gruppetto;* in tal caso si dovrà eseguire prima il mordente, poi il gruppetto, uno di seguito all'altro:

Il *trillo* è la ripetizione rapida di due note vicine. È segnato con un *tr* posto sopra una nota, e questa dovrà essere alternata con la sua vicina superiore. Il trillo deve sempre finire sulla nota inferiore, ossia la principale, dopo la quale per lo più si trova un gruppetto che congiunge il trillo con la nota ordinaria che lo segue. Così pure in principio, il trillo può essere preceduto da un'acciaccatura o da un gruppetto; quando non fosse, allora generalmente si comincia con la più bassa delle due note di cui è composto.

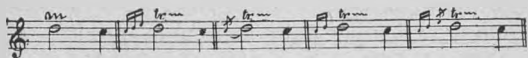
Esempi:

1. Indicazione 2. Esecuzione

1. Indicazione 2. Esecuzione

1. Indicazione 2. Esecuzione

L'indicazione di un medesimo trillo può variare secondo gli autori.

Per es. questi trilli:

si dovranno eseguire tutti nello stesso modo, e precisamente:

Nella musica antica il trillo viene segnato con una linea a zig-zag. Il Bach per es. segnava in questa maniera i suoi trilli:

1. Indicazione 2. Esecuzione

G. S. Bach, come del resto molti clavicembalisti di quell'epoca, non era troppo esatto e scrupoloso nell'indicare gli abbellimenti; perciò i revisori ed i commentatori delle sue opere (fra cui il Mugellini), penetrando nello spirito delle composizioni e interpretando, forse giustamente, il pensiero dell'autore hanno stabilito che il trillo sulle note puntate non dev'essere continuato per tutto il loro valore, ma soltanto per due terzi, cioè fino al punto.

Come per il segno del mordente, così per quello del trillo, la lineetta verticale nel mezzo indica che si deve trillare con la nota inferiore:

L'uguaglianza e la velocità costituiscono la bellezza del trillo. La velocità, tuttavia, può subire modificazioni, secondo il buon gusto dell'esecutore e l'opportunità di conseguire certi effetti. Così per es. un trillo sopra una sola nota, molto lunga, che si trovi in una composizione di carattere melodico, in istile libero, potrà venir cominciato lentamente, affrettando quindi un po' alla volta la ripetizione, fino ad ottenere un elevato grado di velocità, col quale si continuerà sino alla fine. Così pure sul gruppetto, che chiude un trillo alquanto lungo, sarà di grande effetto fare un *ritardando*; è necessario però che, in questo caso, il trillo si trovi alla fine di una frase, dove il pensiero musicale conclude. Queste variazioni di velocità, or ora accennate, saranno di effetto ancor maggiore, se accompagnate da qualche *crescendo* o *diminuendo*.

In alcuni casi è pure di grande efficacia fermarsi un po' sulla nota principale prima di trillarla; per es.:

Nelle edizioni vecchie, alcuni abbellimenti vengono alle volte indicati in modo diverso. Eccone ad es. alcuni, la cui esecuzione, secondo il Germer, sarebbe la seguente:

1. Indicazione 2. Esecuzione

In loro vece però, nelle edizioni moderne, si trovano scritte le note come debbono essere eseguite.

Infine, fra gli abbellimenti possono essere annoverati la *cadenza* e l'*arpeggiato.*

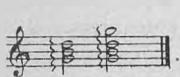
La *cadenza* (1) detta anche *corona,* è una serie di note, sovrabbondanti al valore della misura, che seguono o precedono una corona. Si eseguisce a piacere, osservando però che il valore delle note sia proporzionato fra loro. Ordinariamente viene scritta con note più piccole delle altre:

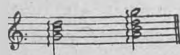
Se le note della cadenza non sono scritte, e dopo una *corona* si trova soltanto la parola *cadenza,* l'ese-

(1) Viene chiamata *cadenza,* perchè si trova sempre sopra quegli accordi che in armonia prendono appunto nome di Cadenza.

cutore può fare di suo arbitrio quelle fioriture e quei disegni melodici che crederà più opportuni per l'effetto, per far conoscere la propria abilità, e nello stesso tempo più adatti al carattere della composizione.

Questa cadenza viene anche chiamata *libera*, e si trova quasi esclusivamente nei Pezzi da concerto.

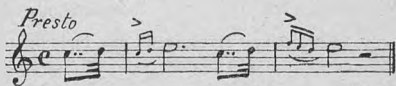
L'*arpeggiato* è una specie di gruppetto; viene segnato con una linea verticale a zig-zag, messa davanti gli accordi di due, tre o più note e si eseguisce, sonando con molta rapidità, una dopo l'altra, le note di cui essi accordi sono composti. Esso sottrae una parte di valore alla nota od alla pausa che lo precede, e il suo accento cade sull'ultima nota, ossia sulla più alta dell'accordo, dovendosi arpeggiare sempre dal basso all'alto:

Indicazione Esecuzione

Solo in certi casi eccezionali (per es. alla fine di un periodo o di un Pezzo di musica, quando il movimento viene rallentato molto), l'*accordo arpeggiato* può prendere l'accento sulla nota più bassa e venire eseguito dopo:

Indicazione Esecuzione

Questa maniera di esecuzione però (non ostante venga indicata da molti teorici), in linea generale è da condannarsi perchè non è bella né logica, e toglie la quadratura all'andamento normale delle misure.

Osservazione. — Nella musica, sia come esecuzione che come composizione, tutte le norme e le leggi teoriche vanno bensì rispettate come principio, ma in pratica devono sempre essere subordinate alle leggi estetiche, al buon gusto e, sopra tutto, al buon senso. Così, se ad esempio si dovesse eseguire un Pezzo (sia pure di stile rigido e severo, come quelli di Frescobaldi o di Bach), esattamente come è scritto, col Metronomo, quindi in tempo matematicamente giusto, non si otterebbe più né fraseggio, né espressione, né interpretazione. La musica non è matematica bensì Arte!

Lo stesso vale anche per gli abbellimenti.

Quasi tutti i teorici insegnano che gli abbellimenti devono sottrarre il loro valore alle note principali alle quali appartengono. Questa maniera di esecuzione fa sì che le note principali non conservano più la loro vera posizione ritmica nella misura, ma vengono posticipate e risultano come altrettante sincopi; la misura quindi si sconnette, perde la sua quadratura ed il suo normale andamento ritmico. Ora bisogna considerare che gli abbellimenti sono note secondarie che servono ad ornare, ad abbellire le note principali della melodia e non a spostare la posizione ritmica che queste ultime occupano nella misura. Perciò, salvo l'appoggiatura, il mordente e qualche caso per i gruppetti (come è già stato indicato), gli altri abbellimenti (*acciaccatura, doppia acciaccatura, gruppetto* e *arpeggiato*), devono sottrarre il loro valore alla nota od alla pausa che li precede, ossia essere eseguiti prima della nota principale in modo che questa conservi il suo accento e la sua posizione ritmica nella misura; precisamente così:

L'altra maniera di esecuzione (quella teorica) potrà essere efficace in alcuni generi di musica patetica (come è stato detto per l'acciaccatura in particolare), talvolta sarà più conveniente in passi rapidi, quando l'abbellimento è preceduto a brevissima distanza da una nota di corto valore, come p. es.:

ma in via di massima non dev'essere impiegata, perchè artificiosa e antinaturale.

21. Ritmo.

Per *ritmo* s'intende l'ordine nella successione dei suoni, in rapporto alla loro durata; in altri termini vari movimenti di suono ordinati in un determinato spazio di tempo.

Il ritmo, preso in senso generico, costituisce, in certo qual modo, l'ossatura ossia lo scheletro della melodia. Ciò viene dimostrato praticamente, considerando le note soltanto in rapporto alla loro durata ed alla posizione che occupano nelle misure,

astrazion fatta dal suono, e scrivendole sopra una sola linea.

Il risultato di questa operazione si chiama *schema* o *disegno ritmico.*

Esempio:

Ritmo (disegno ritmico)

Lo stesso Ritmo rivestito da una melodia

❦

Il ritmo va considerato sotto due aspetti diversi: come *unità di movimento* e come *complesso determinato di diversi valori musicali.*

La musica, o meglio un pensiero musicale, manifestandosi in uno spazio di tempo e non altrimenti, richiede necessariamente del moto, del movimento, il quale vien dato appunto dalla successione dei suoni considerati in rapporto alla loro durata.

Essendo l'estensione di uno spazio di tempo divisibile in parti, una di queste, la più piccola, formerà un'unità di tempo, quindi sarà *unità di movimento.*

Nella musica, per avere movimento, quindi ritmo, occorrono non meno di due suoni: un solo suono non dà la sensazione del moto.

L'unità di movimento viene manifestata coi numeri 2 e 3, i quali formano i cosidetti elementi di movimento.

Il ritmo perciò, considerato quale unità di movimento, può essere *binario* e *ternario*; binario quando gli elementi di movimento sono in numero di 2, ternario quando sono in numero di 3.

Ritmo binario Ritmo ternario

Nella musica tutto procede per due o per tre (o loro composti: quattro, sei, otto, ecc.), ed il movimento complessivo di una serie di suoni, diviso, suddiviso e ridotto nei suoi minimi termini, o meglio nella più piccola estensione dello spazio di tempo, non potrà dare altro prodotto che i numeri 2 o 3, come è già stato detto.

Di due soli suoni, di uguale durata, purchè non troppo breve, e che considerati come unità di movimento costituiscono un ritmo binario

se scomposti e suddivisi (ciò che si può fare in pratica anche mentalmente), ciascuno formerà a sua volta un'unità di per sé, la quale potrà essere ma-

nifestata con due o con tre elementi di movimento e costituire quindi un ritmo binario oppure ternario.

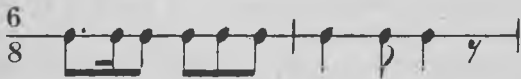
Ritmo binario Ritmo ternario

Con questa suddivisione, i due suoni che prima costituivano da soli un'unità di movimento, ora comprendono due unità e nel complesso costituiscono sempre un ritmo ma di maggior estensione; in altri termini, essi sono un composto di unità binarie o ternarie.

L'unità di movimento rappresentata, come è stato detto, dai numeri 2 e 3 può dunque essere raddoppiata, triplicata, ecc., ed i singoli elementi di movimento possono cominciare e finire in qualunque parte della misura.

Ciò dà origine ad altre unità di movimento, ma di maggior estensione.

Il ritmo quale *complesso determinato di diversi valori musicali* non è altro che una di queste unità di movimento di maggior estensione, costituita dall'insieme di più unità elementari (2 e 3), collegate e coordinate fra loro in modi diversi.

Esempio:

Questo ritmo costituisce la cosidetta «*costruzione ritmica*»; esso appaga il nostro intelletto, il nostro naturale senso ritmico e di quadratura, perchè, come la proposizione in un discorso, è una cosa logicamente finita, ha un senso relativamente compiuto, e, rivestito della melodia, esprime un pensiero musicale.

Esempio:

mentre il ritmo, quale *unità di movimento*, anche se rivestito di suoni, non esprime alcun pensiero musicale che abbia un senso definito.

Nella musica regolare, di carattere melodico, facile e chiaro, il ritmo, quale complesso determinato di valori musicali (costruzione ritmica) ha la sua cadenza, i momenti di moto e di riposo, e si ripete in modo regolare, con ordine e simmetria, come la misura del verso nella poesia.

Riassumendo, per ritmo s'intende:

1° l'unità di movimento, rappresentata dai numeri 2 e 3; ciò che costituisce la natura diversa dei ritmi: binario e ternario;

2° quel determinato complesso di valori musicali formato da due o più unità di movimento (costruzione ritmica) e che esprime un senso relativamente compiuto; questo ritmo, rivestito di suoni, corrisponde per lo più a mezza frase musicale.

Tutto nella musica essendo movimento, tutto è ritmo.

I ritmi, a seconda della posizione nella misura dove cominciano e finiscono, e dei valori diversi di cui sono composti, si distinguono in varie specie: tetici, anacrusici, acefali, spondei, dattili, ecc., ecc.; ciò però riguarda quella parte speciale della musica chiamata *Ritmica*, che appositi trattati svolgono profondamente ed esaurientemente. Ad es.:

LUSSY, *Le Rytme musical* (Fischbacher, Parigi).
GALLI, *Estetica della musica* (Bocca, Torino).
MAGRINI, *Espressione e interpretazione della musica* (Hoepli, Milano).

22. Accenti musicali.

Per *accento* s'intende l'esecuzione un po' marcata di alcune note a preferenza di altre.

È da osservarsi però che nella musica (col segno > posto sopra le note) viene indicato soltanto qualche accento o meglio qualche nota la quale per la sua importanza dev'essere eseguita con un grado di forza più sensibile delle altre, quindi accentata, perchè i veri accenti, ciò che costituisce l'*accentuazione musicale*, sono generalmente sottintesi: sarebbe errore e ingenuità il volere indicarli tutti.

L'accentuazione, oltre alla maggiore, e talvolta minor sensibilità, che suolsi dare a certe note per distinguere l'inizio e la fine così delle misure come dei ritmi, comprende anche lo staccato, il legato e l'interpunzione, vale a dire tutti i leggeri spezzati che si fanno fra un gruppo di note e l'altro, per distinguere le parti di un pensiero musicale.

Dicesi in particolare *accentuazione metrica* quella in cui gli accenti fanno sentire i movimenti *forti* dei *tempi*, ossia il ritorno periodico di quel determinato gruppo di valori musicali isocroni che è costituito dalla misura o battuta; *accentuazione ritmica* quella in cui gli accenti fanno sentire il principio e la fine dei ritmi e la loro natura.

Ictus è quell'accento che si applica al primo e all'ultimo movimento *forte* di un ritmo; su questo accento, esso ritmo, in certo qual modo, si appoggia. L'ictus deve sempre coincidere col movimento forte della misura.

Per l'impiego dell'accentuazione .in generale, si può stabilire che le composizioni in cui vi sono melodie semplici, legate, a grandi valori, senza note o armonie eccezionali, con accompagnamenti calmi, semplici e aventi uniformità di figurazioni (Romanze, Arie, Andanti religiosi, ecc.), esigono molta moderazione nell'impiego degli accenti; mentre le composizioni brillanti, ricche di armonie e modulazioni, di passi estranei allo sviluppo melodico, e in generale quelle in cui i temi sono formati con figurazioni brevi (Fughe strumentali, Sonate, Quartetti, ecc.), esigono molti accenti.

Gli accenti propriamente detti (note marcate) si distinguono in *principali* e *secondari*. I *principali* sono quelli che distinguono i ritmi (accenti ritmici) i movimenti forti delle misure (accenti metrici) e tutte le note o accordi che devono avere la facoltà di colpire maggiormente, oppure che per legge d'armonia devono avere maggior rilievo; i *secondari*, quelli che distinguono la natura dei ritmi (binari,

ternari) i gruppi di note e l'ordine con cui esse procedono: *a due a due*, *a terzine*, *a quartine*, *a sestine* ecc.

Per una corretta accentuazione si dovrà badare che gli *accenti secondari* non soverchino i *principali* ed abbiano sempre minor evidenza di questi ultimi [1].

23. Solfeggio.

Per chi si dedica allo studio del canto o di uno strumento qualsiasi, i progressi saranno tanto più rapidi quanto più saranno profonde e ben stabilite le nozioni della musica, ossia la conoscenza della teoria. Questa però non è sufficiente: è necessario anche saperla applicare in tutti i suoi particolari e coll'esatta osservanza del significato di tutti i segni e di tutte le regole; bisogna sentire la quadratura della composizione, il giusto valore delle figure e delle pause, comprendere il movimento, ecc., ecc., in altri termini «*leggere la musica*» correttamente.

L'esercizio di lettura della musica si fa praticamente tanto con lo strumento quanto col solfeggio.

Nella prima maniera, si suonano le note che si leggono col pensiero, e l'esercizio di lettura vien fatto gradatamente e progressivamente di pari passo con lo studio della tecnica dello strumento. Nella seconda maniera, l'esercizio di lettura forma uno studio a sé, indipendente da quello dello strumento, e consiste nel leggere le note, chiamandole per il loro nome e battendo il tempo, vale a dire: solfeggiando. Il sol-

---

[1] Vedi *Espressione e interpretazione della musica* dello stesso Autore.

feggio può essere *cantato* e *parlato*. Nel primo caso si cantano (anche soltanto a mezza voce) le note, osservando l'esatta posizione dei suoni e badando all'intonazione e al valore delle note; nel secondo caso si dicono le note per il loro nome, senza alcuna intonazione musicale, badando soltanto al loro valore. In tutti e due i modi di solfeggiare si suole battere il tempo con un bastoncino o con la mano.

Il solfeggio si fa per lo più *parlato* ed è molto utile, specialmente agli alunni principianti che non hanno molto sviluppato il senso ritmico e la cosidetta quadratura.

Il sistema di far precedere lo studio di uno strumento qualsiasi dagli esercizi di solfeggio non è però consigliabile.

Lo studio di uno strumento è lungo, e per raggiungere il grado di tecnica necessario, specialmente nel Pianoforte o nel Violino, è indispensabile incominciare quando le dita sono flessibili ed elastiche, vale a dire quando l'alunno è ancora molto giovane; se si farà precedere un periodo qualunque di tempo per l'esercizio del solfeggio, questo tempo verrà senz'altro perduto nella tecnica dello strumento.

Il solfeggio fatto invece contemporaneamente allo studio dello strumento, abitua l'alunno ad una maggior franchezza nella lettura della musica ed il vantaggio sarà ancora maggiore se il solfeggio sarà fatto gradatamente e di pari passo con l'applicazione pratica della teoria allo strumento stesso.

24. Trasposizione.

La *trasposizione*, ossia il *trasporto*, consiste nel leggere la musica in un tono diverso da quello in cui è scritta, immaginando cioè le note sopra o sotto a quelle scritte, e in chiave quegli accidenti che sarebbero nel tono in cui si trasporta.

Per es.: per trasportare nel tono di *la maggiore* un Pezzo di musica che si trova nel tono di *do maggiore*, si dovranno leggere le note una terza sotto e supporre che in chiave vi siano tre diesis. Degli accidenti che si trovano nel corso del Pezzo si dovrà pure fare il debito trasporto; così per es. un *mi bemolle* nel tono di *do maggiore* diverrà un *do naturale* nel tono di *la maggiore* e via di seguito.

Il calcolo che si deve fare per ciascuna nota e per ciascun accidente, al fine di rilevare ciò che va loro sostituito, stante la molteplicità delle note e la rapidità con cui si succedono, rende il trasporto un'operazione difficile e faticosa. Per facilitarla, si suole immaginare la musica scritta in altra chiave le cui note corrispondano a quelle del tono in cui si deve fare il trasporto; secondo il tono poi, mentalmente, si aggiungono o si sopprimono gli accidenti in chiave.

Per es.: un Pezzo di musica in tono di *do maggiore* scritto in chiave di violino, verrà trasportato un tono sotto, leggendolo in chiave di tenore (ottava sopra);

tre toni (ossia una quarta) sotto, leggendolo in chiave di baritono (ottava sopra);

un tono sopra, leggendolo in chiave di contralto (ottava sopra);

due toni (ossia una terza) sopra, leggendolo in chiave di basso (due ottave sopra);

tre toni (ossia una quarta) sopra, leggendolo in chiave di soprano.

❦

Per il trasporto di una *quinta*, *sesta* e *settima* sopra, si impiegano le stesse chiavi che si adoperano per il trasporto della *quarta*, *terza* e *seconda* sotto; lo stesso sarà per il trasporto di una *quinta*, *sesta* e *settima* sotto, in cui si impiegheranno rispettivamente le stesse chiavi adoperate per il trasporto di una *quarta*, *terza* e *seconda* sopra.

CAPITOLO V.

Armonia.

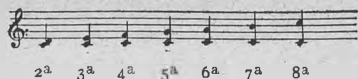
1. Preliminari.

La successione dei singoli suoni, le regole per l'unione e la concatenazione di essi, in una parola tutto il nostro sistema musicale è basato sulla *scala naturale diatonica.*

Prendendo un suono fisso della scala naturale diatonica e accoppiandolo successivamente con ciascuno degli altri, si osserva che risulteranno diverse unioni, più o meno gradevoli all'orecchio, a seconda del rapporto delle vibrazioni di ciascun suono, messo a confronto col suono fisso [1].

Queste unioni di due suoni, che prendono il nome dalla distanza, ossia dall'intervallo che li separa: *seconda, terza, quarta,* ecc., ecc. (vedi Capitolo IV, paragrafo 13).

---

[1] La scienza acustica così definisce questo fatto: « Nell'unione di due suoni, quanto più il rapporto delle loro vibrazioni è semplice, tanto più gradevole riesce la sensazione che essi producono all'orecchio; man mano che i rapporti delle loro vibrazioni si complicano, la sensazione riesce sempre più sgradevole (vedi capitolo III, paragrafo 14).

si distinguono in *consonanze* e *dissonanze.*

Le *consonanze* producono una sensazione gradevole all'orecchio ed hanno la proprietà di stabilire il riposo; in altri termini costituiscono ciò che in musica dicesi « *posa* ». Esse sono: l'*unissono,* la *terza,* la *quinta,* la *sesta,* e l'*ottava.*

Le *dissonanze* invece producono una sensazione sgradevole all'orecchio ed hanno bisogno della risoluzione, ossia di cadere sulle consonanze; costituiscono il « *moto* ». Esse sono la *seconda* e la *settima.*

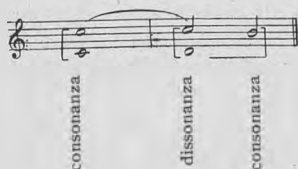
La *quarta* può essere considerata quale consonanza o dissonanza.

Le *consonanze* sono di due specie: *perfette* e *imperfette.* Le *perfette,* dette anche *invariabili,* sono l'*unissono,* la *quinta* e l'*ottava*; tanto nel modo maggiore quanto nel minore, esse rimangono inalterate. Le *imperfette,* o *variabili,* sono la *terza* e la *sesta*; entrambe cambiano a seconda del modo maggiore o minore:

Modo maggiore   Modo minore

Le *dissonanze* sono pure di due specie: *primarie* e *secondarie.* Le *primarie* esigono la preparazione e la risoluzione; le *secondarie* soltanto la risoluzione.

Tanto la *seconda* (o l'intervallo composto di *nona*) quanto la *settima* possono essere dissonanze *primarie* oppure *secondarie*, a seconda della loro alterazione.

Preparazione di una dissonanza significa l'anticipazione e l'impiego, quale consonanza, di quel suono che deve poscia costituire la dissonanza. Allorchè la consonanza diviene dissonanza prende il nome di *percussione*, e quando la dissonanza va a posarsi sopra la susseguente consonanza prende il nome di *risoluzione*:

Per quanto riguarda le alterazioni cui possono andar soggetti i singoli suoni della scala accoppiati ad un suono fisso (vedi Capitolo IV, paragrafo 13), le consonanze si distinguono dalle dissonanze in questa guisa:

CONSONANZE.

Perfette	*Imperfette*
Unissono	3ª maggiore
5ª giusta (o naturale)	3ª minore
Ottava	6ª maggiore
	6ª minore

DISSONANZE.

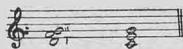
Primarie	*Secondarie*
2ª maggiore	7ª minore
2ª minore	9ª maggiore
2ª eccedente	9ª minore
7ª maggiore	nonchè tutti gl'intervalli eccedenti e diminuiti

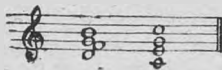
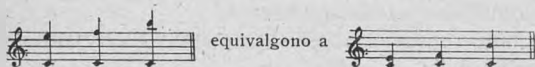
La 4ª giusta può presentarsi sotto tre aspetti: come *consonanza perfetta*, come *dissonanza primaria* e come *dissonanza secondaria.*

Come *consonanza perfetta* quando è costituita dal rivolto della 5ª giusta:

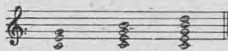
come *dissonanza primaria* quando ritarda la 3ª:

(Vedi paragrafo 7)

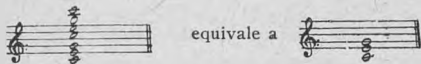
e infine come *dissonanza secondaria* quando non ritarda la 3ª, ma si trova accompagnata da questa:

Quando la 4ª ritarda la 3ª e si presenta perciò quale *dissonanza primaria*, è sempre accompagnata dalla 5ª *giusta*:

quando non ritarda la 3ª e si presenta quale *dissonanza secondaria*, è sempre accompagnata oltre che dalla 3ª anche dalla 6ª.

Così per le consonanze come per le dissonanze, gli intervalli composti vengono considerati come semplici; per es.:

Le consonanze e le dissonanze rivoltate rimangono tali.

2. Accordi.

L'unione simultanea di tre, quattro o cinque note, sovrapposte le une alle altre alla distanza di *terza*, si chiama *accordo*:

L'unione di due sole note che, come si è visto, prende il nome dall'intervallo che abbraccia, si chiama anche *bicordo*, ma non formerà mai un *accordo*.

Gli accordi di tre note si chiamano *triadi*, quelli di quattro *tetradi*, di cinque *pentadi* o *quintiadi*; generalmente però gli accordi prendono il nome dall'intervallo che si trova tra la nota più grave e la più acuta, se le note sono poste in senso diretto (accordi di 5ª, di 7ª e di 9ª), dagl'intervalli di cui sono composti (accordi di 3ª e 6ª, di 4ª e 6ª) e infine dalle alterazioni dei suoni di cui sono composti (accordi di 5ª eccedente, di 6ª minore, di 6ª eccedente, di 7ª diminuita, di 9ª minore con 3ª minore, ecc., ecc.).

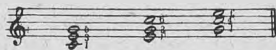
Nell'applicazione pratica degli accordi, non di rado si raddoppiano i suoni di cui sono composti. In questo caso è da osservare che il raddoppio di uno, due od anche di tutti i suoni, non modifica la natura dell'accordo; per es.:

Tutti i suoni che formano un accordo, o che ad esso appartengono, come per es. i suoni raddoppiati, prendono il nome di *note reali* e ciò per distinguerli dalle note estranee agli accordi (vedi paragrafo 7, *ritardi*, paragrafo 8, *anticipazioni*, paragrafo 9, *pedale*, paragrafo 11, *note di passaggio*).

Quando i suoni che compongono un accordo si trovano fra loro alla distanza di un intervallo di terza, l'accordo si chiama *diretto*.

La nota più grave di un accordo diretto, e precisamente quella da cui ha origine l'accordo stesso, prende il nome di *fondamentale.*

Scambiando il posto dei singoli suoni che compongono un accordo, in modo che ciascuno si trovi successivamente nel basso, il rapporto di questo coi suoni superiori cambierà a sua volta e l'accordo assumerà forme diverse, le quali si chiamano *rivolti.*

Quando nel basso si trova la 3ª dell'accordo, si ha il *primo rivolto,* quando si trova la 5ª, il *secondo rivolto.*

I *rivolti* non hanno alcuna influenza sulla natura essenziale di un accordo; soltanto questo, per la diversa disposizione degl'intervalli di cui è composto, cambia nome. Così un accordo di 3ª e 5ª diverrà accordo di 3ª e 6ª nel suo *primo rivolto* e di 4ª e 6ª nel *secondo rivolto*:

Gli accordi di quattro note sono soggetti a tre rivolti, e, conservando la loro natura primitiva, come gli accordi di tre note, cambiano nome secondo che nel basso si trova la 3ª, la 5ª o la 7ª:

Gli accordi composti di cinque o più note non possono essere soggetti a più di tre rivolti, perchè tanto la 9ª quanto l'11ª non possono a lor volta trovarsi nel basso, bensì sopra quest'ultimo ed a distanza del loro intervallo. Ecco per es. come si può trovare rivoltato un accordo di 9ª:

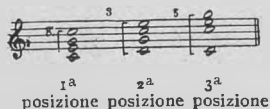
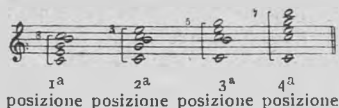
Accordo diretto — 1º rivolto — 2º rivolto — 3º rivolto

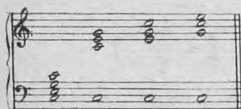
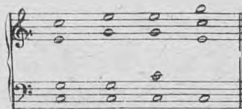
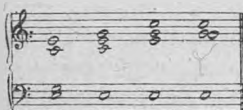
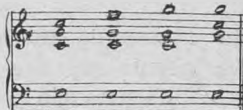
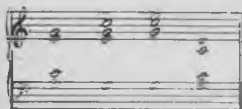
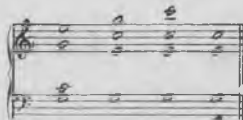
mentre sarebbe errore se la 9ª, pur non trovandosi nel basso, si trovasse vicino alla nota fondamentale e formasse con questa intervallo di 2ª anzichè di 9ª:

Cattivo — Buono

❦

In un accordo diretto, secondo il posto che occupa la nota più alta, hanno origine le posizioni. Allorchè la nota più acuta è l'8ª del fondamentale, l'accordo si dice in *prima posizione*, se è la 3ª si dice in *seconda posizione*, se la 5ª in *terza posizione*.

1ª posizione — 2ª posizione — 3ª posizione

Gli accordi di quattro note sono soggetti a lor volta a quattro posizioni:

Tutti gli accordi, sia diretti che rivoltati, per quanto riguarda la disposizione degl'intervalli di cui sono composti, possono trovarsi in posizione *ristretta* o in posizione *allargata*, presentando diverse combinazioni per ciascuna posizione; per es.:

ACCORDO DIRETTO.

Posizioni ristrette — Posizioni allargate

PRIMO RIVOLTO.

Posizioni ristrette — Posizioni allargate

SECONDO RIVOLTO.

Posizioni ristrette — Posizioni allargate

Lo stesso si dirà per gli accordi, composti con più di tre suoni.

Per trovare la nota fondamentale di un accordo rivoltato si dispongono le note di cui è composto alla distanza di *terza* una dall'altra; la nota più bassa sarà la fondamentale.

Alle volte però in un accordo diretto, dove precisamente le note che lo compongono si trovano fra loro alla distanza di *terza*, il basso non è la vera nota fondamentale; allora questa prende il nome di *fondamentale apparente*. Per trovare la vera fondamentale (detta anche reale) si scende di terza fino ad ottenere l'intervallo di 5ª giusta:

Gli accordi vengono eseguiti in due modi: *armonicamente* e *melodicamente*.

Nel primo caso, le note di cui sono composti si eseguiscono simultaneamente e l'accordo si chiama *complesso*:

nel secondo, si eseguiscono successivamente e l'accordo si chiama *figurato* o *arpeggiato*:

❦

Gli accordi possono ancora essere *consonanti* o *dissonanti.*

Consonanti si chiamano quelli in cui gl'intervalli che li compongono sono tutti consonanti; essi sono composti di tre suoni (s'intende di suoni diversi, perchè le note raddoppiate non si calcolano). *Dissonanti* quelli che contengono uno o più intervalli dissonanti; essi sono composti di tre, quattro o più suoni (diversi fra loro).

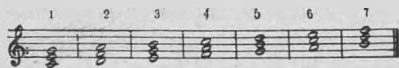
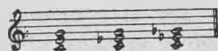
Gli accordi consonanti sono liberi nel loro movimento e, come le consonanze, danno la sensazione del riposo e costituiscono la *posa.* Gli accordi dissonanti invece sono obbligati a risolvere sui consonanti; come le dissonanze, essi danno una sensazione non definita, non stabile e costituiscono il *moto:*

Accordo consonante — Accordo dissonante — Accordo consonante

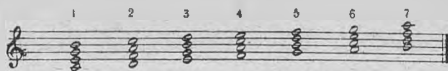
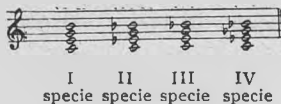
Posa — Moto — (risoluzione) Posa

3. Classificazione degli accordi.

Come si è già visto, gli accordi si formano collocando le note, una sopra l'altra, alla distanza di *terza.*

Sovrapponendo due note, alla distanza di *terza*, su ciascuna nota della scala naturale diatonica, si ottiene una successione di accordi di tre note, ossia di 3ª e 5ª:

In questa successione si osserva che nel 1°, 4° e 5° accordo la prima *terza* [1] è *maggiore* e la seconda è *minore*; nel 2°, 3° e 6° la prima *terza* è *minore* e la seconda è *maggiore*; nel 7° le due *terze* sono *minori*. Risultano quindi tre specie di accordi, i quali, trasportati in modo che il basso fondamentale sia comune a ciascuno di essi, corrispondono a:

La prima specie rappresenta l'*accordo perfetto maggiore*; la seconda, l'*accordo perfetto minore*; la terza l'*accordo di quinta diminuita*.

Sovrapponendo tre note, alla distanza di *terza*, su ciascuna nota della scala naturale, si avrà una successione di accordi di quattro note, vale a dire di 7ª:

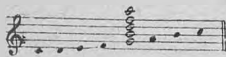
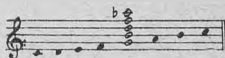
[1] In tutti gli accordi si contano gl'intervalli dal basso in alto.

Nel 1^{o} e 4^{o} di questi accordi, si osserva che la prima *terza* è *maggiore*, la seconda *minore*, e l'ultima novamente *maggiore*; nel 2^{o}, 3^{o} e 6^{o} la prima *terza* è *minore*, la seconda *maggiore* e l'ultima *minore*; nel 5^{o} la prima *terza* è *maggiore* e le altre due *minori*; nel 7^{o} le prime due *terze* sono *minori* e l'ultima *maggiore*. Risultano perciò quattro specie di accordi di 7^{a}, i quali, trasportati su di un comune fondamentale, corrispondono a:

Questi accordi prendono il nome dalla natura dei loro intervalli. Così, per es.: quelli della prima specie si chiameranno *accordi di 7^{a} maggiore*; quelli della seconda *accordi di 7^{a} minore con 3^{a} minore*; della terza *accordi di 7^{a} minore* od anche *accordi di 7^{a} dominante*; della quarta *accordi di 7^{a} minore con 3^{a} minore e 5^{a} diminuita*.

Giova osservare che gli accordi di 7^{a}, anzichè dalla natura degl'intervalli di cui sono composti, possono prendere il nome dalla specie cui appartengono. In proposito però non tutti i trattatisti adoperano lo stesso ordine; sarà quindi più esatto e meno facile generare confusioni, chiamandoli a seconda della natura degl'intervalli di cui sono composti.

❦

Sovrapponendo una *terza* sugli accordi di 7ª si hanno i cosidetti *accordi di* 9ª i quali sono di diverse specie, come gli accordi di 7ª.

Gli accordi di 9ª, per la loro durezza e per la sensazione troppo sgradevole che produrrebbero, in conseguenza della percussione di cinque suoni, vengono adoperati in posizione allargata ommettendo qualche nota, la quale è per lo più la 5ª, ma può alle volte essere la fondamentale. Inoltre nei loro rivolti, come è stato già detto, la 9ª deve sempre trovarsi alla distanza di *nona* dal suono fondamentale.

I principali accordi di 9ª sono quelli che hanno per fondamentale la 5ª, ossia la dominante del tono. Essi sono: l'*accordo di* 9ª *maggiore* e l'*accordo di* 9ª *minore*; il primo è proprio del modo maggiore, il secondo del modo minore:

Accordo di 9ª maggiore — Accordo di 9ª minore

❦

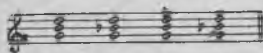
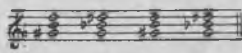
Infine vi sono gli accordi di 11ª e di 13ª i quali però non fanno specie a sé. In primo luogo perchè esigendo essi l'ommissione di uno o più intervalli dei quali sono composti, riescono oscuri e facilmente

scambiabili per accordi di 9ª o di 7ª, e come tali possono venire trattati nell'armonia; in secondo luogo perchè nascono accidentalmente quando una o più parti stanno ferme (vedi *pedale* par. 9), o quando viene prolungato qualche suono dell'accordo precedente (vedi *ritardi* par. 7).

Ecco per es. un accordo nel quale i sette suoni della scala naturale vengono eseguiti contemporaneamente:

Questo accordo, che a tutta prima può sembrare di 13ª, in sostanza non è che un accordo di 9ª *maggiore*, che ha per fondamentale la 5ª del tono, perchè il *do* basso (nota che dev'essere preceduta di alcune battute) rappresenta il cosidetto *pedale* e il *mi* acuto è un *ritardo* del *re* susseguente.

Tutte le specie di accordi testè menzionati, sia consonanti che dissonanti, si chiamano *accordi naturali*; alterando qualche intervallo costitutivo negli accordi naturali, si hanno gli *accordi alterati*; es.:

Accordi naturali

Accordi alterati

Alle volte, negli accordi, uno stesso intervallo può essere alterato contemporaneamente in due maniere:

In questo accordo si osserva che la 5ª (*la*) è *eccedente* e contemporaneamente *diminuita*; l'una risolve salendo di un semitono, l'altra discendendo di un semitono.

Tavola degli accordi usati più comunemente.

In questa serie di accordi, quelli che contengono intervalli dissonanti *primari*, hanno l'obbligo della preparazione, quindi della risoluzione; quelli che contengono intervalli dissonanti *secondari*, hanno soltanto l'obbligo della risoluzione.

4. Movimento e disposizione degli accordi.

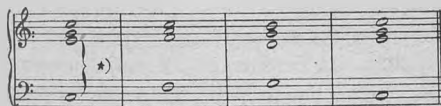
Benchè nella musica in generale, il compositore, seguendo l'ispirazione, abbia molta libertà sia per il movimento come per la disposizione degli accordi, nello studio dell'armonia preso a sé, gli accordi sono soggetti a leggi stabilite così per la loro disposizione come per il movimento, per la successione e concatenazione loro. Nel primo caso si ha lo stile *libero*, nel secondo lo stile *severo*, il quale ultimo, quando segue strettamente, e in certo qual modo pedantemente tutte le regole, prende il nome di *scolastico*. Nello studio e nella trattazione dell'armonia è dunque necessario non transigere per nulla e attenersi scrupolosamente alle leggi stabilite; soltanto quando si sarà bene in possesso di queste ultime, si potrà nella pratica seguirle meno rigorosamente.

L'origine degli accordi, ossia della simultaneità dei suoni, ebbe luogo dall'unione di più voci, ciascuna delle quali faceva una parte diversa. In conseguenza, ciascun suono componente un accordo prese il nome di *parte*; donde una successione di accordi composti di tre suoni venne chiamata armonia a *tre parti*, di quattro suoni a *quattro parti* e così via di *cinque*, *sei*, *otto parti*, ecc..

Benchè il più delle volte un accordo possa essere completo nell'armonia a tre parti, soltanto l'armonia a quattro parti può considerarsi come perfetta. Essa è la base di tutte le composizioni.

Le armonie a cinque e più parti non sono che una derivazione dell'armonia a quattro parti; in esse, gli accordi hanno uno o più suoni raddoppiati. Quanto maggiore sarà il numero delle parti di una armonia, tanto minore sarà il rigore nell'osservanza delle regole.

Nella trattazione dell'armonia gli accordi si possono considerare come una sola massa scritta per Pianoforte o per Organo, oppure suddivisi in parti separate, nel qual caso l'armonia s'intende scritta per le voci.

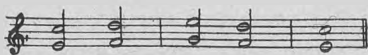
DISPOSIZIONE DI ARMONIA A QUATTRO PARTI PER PIANOFORTE OD ORGANO.

*) Gl' intervalli composti vengono considerati come semplici.

DISPOSIZIONE DI ARMONIA A QUATTRO PARTI PER LE VOCI.

Nell'esposizione delle regole concernenti gli accordi e il loro movimento, per brevità e chiarezza, si adopera la disposizione per Pianoforte, considerandola però come scritta per le voci [1]. In conseguenza non solo l'estensione di ciascuna parte deve essere limitata, ma il numero delle parti dev'essere sempre uguale. Così per es. in un'armonia a quattro parti nessun accordo potrà avere cinque suoni.

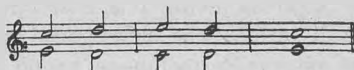
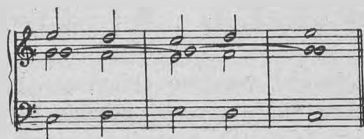
Il movimento che gli accordi fanno nella loro successione e concatenazione si chiama *condotta dell'armonia*. Perchè la condotta dell'armonia sia giusta, non solo si deve considerare il movimento dell'accordo nel suo complesso, ma avere speciale riguardo all'andamento melodico, ossia al modo di progredire di ciascuna *parte* presa da sé e in rapporto alle altre.

Il modo con cui si muovono le parti, una in rapporto all'altra, dà origine al cosidetto movimento o *moto delle parti*. Questo è di tre specie: *retto, obliquo, contrario*.

Dicesi *moto retto* quello in cui due parti salgono o scendono contemporaneamente:

moto obliquo quello in cui una parte si muove e l'altra rimane ferma:

---

(1) È da osservarsi che s'intende di voci quali possono estendersi in un *coro*, e non di voci di artisti, le quali raggiungono estensioni molto maggiori.

moto contrario quello in cui mentre una parte sale, l'altra discende:

Questi tre *moti* si trovano impiegati anche contemporaneamente:

Il movimento delle parti, indipendentemente una dall'altra, considerato dal lato melodico, può procedere per gradi *congiunti* e per gradi *disgiunti*:

Nel movimento degli accordi si deve badare che le parti procedano di preferenza per moto *obliquo* oppure *contrario*. Quando procedono per moto *retto*

si deve evitare la successione di due quinte e di due ottave:

Così pure sono da evitarsi le cosidette relazioni di quinte e di ottave, che avvengono quando due parti, da un intervallo qualunque vanno a raggiungere una quinta od una ottava per moto retto:

Queste relazioni vengono chiamate anche *quinte coperte* oppure *ottave coperte*, perchè, facendo progredire una delle parti per gradi congiunti, mediante l'aggiunta delle note necessarie, si ottengono delle quinte o delle ottave reali, per moto retto:

Nel movimento delle singole parti, i salti di 2ª eccedente, 4ª eccedente, 5ª eccedente, 6ª eccedente e 7ª maggiore, sono considerati come cattive relazioni, perciò vanno evitati.

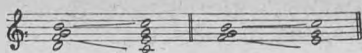
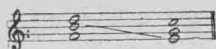
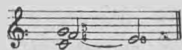
Ciascuna nota di un accordo deve raggiungere quella che nell'accordo seguente si trova più vicina. Eccezione fatta per il basso, che si muove più liberamente e che si trova ad una certa distanza dalle altre tre parti, queste possono muoversi, formando

qualsiasi accordo, senza oltrepassare nel loro complesso l'estensione di un'ottava.

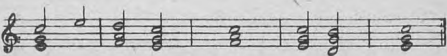
Quando due o più accordi hanno una nota comune, questa viene di preferenza conservata nella medesima *parte*.

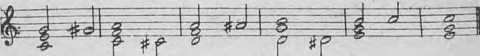
Dovendo sopprimere qualche suono, questo sarà per lo più la *quinta* dell'accordo; la *terza* non si sopprime mai.

Nel raddoppio dei suoni che compongono un accordo, sarà usata di preferenza la nota fondamentale; poi si raddoppia la *quinta*; la *terza* possibilmente non si raddoppia mai se l'accordo è maggiore, mentre se l'accordo è minore si può raddoppiare. La settima, le dissonanze, le note alterate, e in generale tutte le note che hanno un movimento obbligato non si raddoppiano mai. La loro risoluzione viene fatta per lo più ascendendo oppure discendendo di un semitono, ma vi sono eccezioni come per es. nelle progressioni o nelle risoluzioni d'inganno (vedi *Cadenze* par. 6) in cui queste note risolvono diversamente. Lo stesso si dirà delle note alterate coi diesis, che dovrebbero ordinariamente risolvere salendo di mezzo tono, e di quelle alterate coi bemolli, che dovrebbero risolvere discendendo di mezzo tono.

Tutti gli accordi di settima sono subordinati alle norme richieste dalle dissonanze, perciò nel loro uso si esigono le condizioni della preparazione e della risoluzione. Soltanto l'accordo di settima dominante viene adoperato senza preparazione; in questo accordo viene generalmente ommessa la quinta, e nella sua risoluzione la *terza* sale di un semitono e la *settima* discende di un semitono:

quando però la *terza* non si trova nella parte più acuta, può in certi casi risolvere discendendo:

Negli accordi in cui vi ha la dissonanza di *quarta* che ritarda la *terza* (vedi *Ritardi*, par. 7), essa dev'essere accompagnata sempre dalla *quinta*:

Quando una nota comune a due accordi viene alterata, è d'uopo non farle cambiar posizione:

Buono Cattivo

Per collegare bene due accordi, questi dovranno avere almeno una nota comune. Maggiore sarà il numero delle note comuni a due accordi, più naturale riuscirà l'unione e la concatenazione di essi accordi.

Per quanto riguarda le *posizioni*, è sempre meglio cominciare e finire una successione di accordi in *prima* o tutt'al più in *seconda posizione*, anzichè in *terza*. La prima posizione, a preferenza delle altre due, dà l'impressione più decisa del senso di riposo.

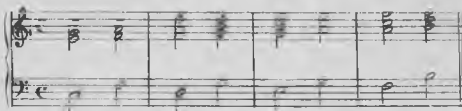
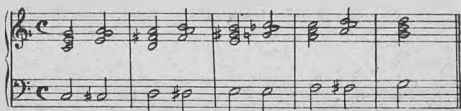
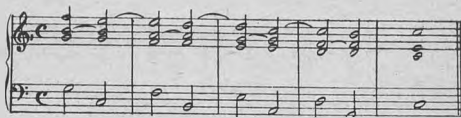
Non si rivoltano mai gli accordi che cominciano e quelli che finiscono una successione e in generale un Pezzo di musica qualunque.

Il secondo rivolto dell'accordo di *terza* e *quinta* (accordo di 4ª e 6ª), tanto nel modo maggiore quanto nel modo minore, non viene adoperato che nella chiusa di una successione di accordi (vedi *Cadenze*, par. 6).

Secondo il genere cui appartengono le combinazioni dei suoni, la successione degli accordi può essere *diatonica*, *cromatica* o *enarmonica*:

Le successioni degli accordi possono inoltre essere *tonali*, quando gli accordi si mantengono nella tonalità stabilita, *politonali* quando passano in più tonalità.

In una successione *tonale*, potranno figurare tutti gli accordi di 3ª e 5ª dei toni relativi al tono fondamentale. Per es. il tono di *do maggiore* comprenderà gli accordi di *sol maggiore*, *re minore*, *mi minore*, *fa maggiore* e *la minore* (vedi *Modulazioni*, par. 10).

Una successione di accordi nella quale il disegno melodico delle parti di alcuni accordi viene ripetuto simmetricamente, e più volte, in altri gradi della scala, prende il nome di *progressione.*

La *progressione* può essere ascendente oppure discendente, e la successione degli accordi che la compone può essere tonale o politonale. Ecco alcuni esempi di progressioni:

Nelle progressioni in generale, per mantenere il disegno melodico, non solo le *parti* prendono un movimento diverso da quello che dovrebbero avere in una successione di accordi ordinaria, perchè la condotta dell'armonia fosse buona e giusta, ma vengono pure tollerate cattive relazioni, e la risoluzione di certe dissonanze vien fatta alle volte salendo o discendendo di un tono, invece di un semitono, come dovrebbe.

Infine esaminando un Pezzo di musica qualunque, scritto per Pianoforte, si troveranno in esso molte combinazioni che lo studio rigoroso dell'armonia proibisce, perchè errate o scorrette. Ciò è spiegato dal fatto che, in primo luogo, la musica per Pianoforte è considerata di stile libero e come tale l'armonia lascia una condotta libera e ammette innumerevoli eccezioni, purchè applicate con criterio e buon senso; in secondo luogo, che la trattazione dell'armonia è pure in parte subordinata alle esigenze dello strumento ed agli effetti che da esso si possono ritrarre.

Si vedrà infatti che per es. gli *unissoni* e le *ottave per moto retto*, assolutamente vietati nell'armonia, nella musica per Pianoforte e in quella per Orchestra vengono efficacemente impiegati per ottenere maggior sonorità. Lo stesso si dirà per molti altri effetti ottenuti con successioni di quinte per moto retto, con cattive relazioni, coll'impreparazione di accordi dissonanti, ecc. ecc.

5. Gli accordi in rapporto alla tonalità.

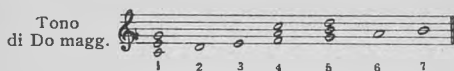
a) *Triadi.*

Come la scala diatonica, sia essa di modo maggiore oppure minore, costituisce la base dell'intonazione per quanto riguarda una serie melodica,

così le triadi, che si basano su ciascun grado della scala, costituiscono parte integrante dell'armonia delle serie melodiche.

Nella scala di modo maggiore, sul 1°, 4° e 5° grado, si trova *l'accordo maggiore*, sul 2°, 3° e 6° *l'accordo minore* e sul 7° *l'accordo diminuito*.

Data la maggior importanza di alcuni di questi accordi in confronto di altri, tutti gli *accordi naturali* basati sulla scala diatonica si distinguono in *triadi principali* e *triadi secondarie*.

Le *triadi principali* sono quelle basate sul 1°, 4° e 5° grado della scala e precisamente quelle che costituiscono *l'accordo maggiore*:

Nella scala diatonica, sia essa di modo maggiore oppure minore, il 1°, 4° e 5° grado, per la loro importanza dal lato armonico, vengono successivamente chiamati *tonica*, *sottodominante* e *dominante*. In conseguenza l'accordo, ossia la triade basata sul 1° grado viene chiamata *triade di tonica*, quella sul 4° grado *triade di sottodominante* e quella sul 5° *triade di dominante*.

Prendendo la prima di queste triadi, quella cioè di *tonica* (così chiamata perchè determina l'intonazione) si osserva che le altre due, pur essendo indipendenti e fuori della cerchia dei suoni di questa, si appoggiano sopra una sua nota. Questa nota si trova nei limiti dell'accordo di tonica ed è la 1ª e la 5ª vale a dire il *do* e il *sol*; il *do* forma la 5ª della

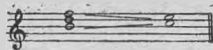
triade di sottodominante e il *sol* la fondamentale della *triade di dominante*:

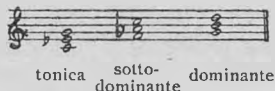
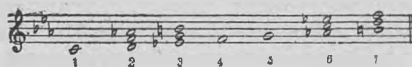
risulta quindi che dalla *triade di tonica*, scaturiscono le altre due, quella di *sottodominante* e quella di *dominante*.

Questi tre accordi, i quali racchiudono nel loro insieme tutti i suoni della scala, sono in intima relazione fra di loro; essi formano i tratti fondamentali dell'intonazione, ossia tonalità, e vengono pure usati più spesso degli altri, perchè su di essi principalmente si basa la melodia.

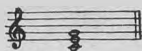
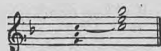
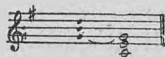
Le *triadi secondarie* sono quelle basate sul 2°, 3°, 6° e 7° grado della scala; quelle sul 2°, 3° e 6° grado costituiscono l'accordo minore, quella sul 7° l'accordo diminuito:

Queste quattro triadi, pur appartenendo all'istessa intonazione hanno però meno importanza delle altre. La triade sul 3° grado, specialmente, viene usata più di rado in una successione tonale, perchè dà la sensazione di una intonazione diversa e si unisce agli altri accordi con minor naturalezza. In quanto poi alla triade sul 7° grado (accordo diminuito) essa esige speciale considerazione, perchè, essendo un

accordo dissonante, non ha il movimento libero, come tutte le altre triadi dell'intonazione, ma deve risolvere sopra un accordo consonante:

Il 7° grado della scala si chiama *sensibile*, perciò la triade basata su di esso si chiamerà *triade di sensibile.*

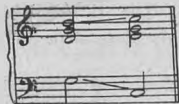
Nel modo minore la *triade di tonica* e quella di *sottodominante* sono *minori*, mentre quella di *dominante* rimane *maggiore* come nel modo maggiore:

Le *triadi secondarie* del modo minore differiscono una dall'altra: quella sul 2° grado è diminuita, sul 3° eccedente, sul 6° maggiore e sul 7° diminuita.

Così per le triadi principali della scala di modo minore come per quelle secondarie, vale quanto è stato detto per quelle della scala di modo maggiore.

Siccome ciascuna delle triadi basate sui gradi della scala può appartenere a diverse intonazioni, prima di stabilirne l'identità, è necessario considerare in quali rapporti esse si trovano con l'accordo di tonica.

Per es. l'accordo di *do* maggiore può a sua volta essere *accordo di tonica* nella tonalità di *do*

accordo di dominante nella tonalità di *fa*

e *accordo di sottodominante* nella tonalità di *sol*

Perciò, cambiando tonalità, tutti gli accordi acquistano importanza diversa e a lor volta prendono un'altra definizione; si deve dunque concludere che le triadi appartengono ad una data intonazione, ossia tonalità, sempre considerate in rapporto alla triade principale di tonica.

Tutte le triadi, essendo consonanti, sono libere nel loro movimento, eccezione fatta per la *triade di sensibile* che, come si è visto, essendo dissonante deve risolvere.

Nella *triade di dominante*, quando precede la *triade di tonica*, la terza dovrà risolvere salendo di un semitono, ed il basso, ossia la fondamentale, dovrà scendere di quinta o salire di quarta (vedi *Cadenze* paragrafo 6):

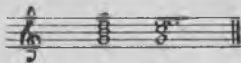
Armonia a 4 parti

NB. — Tanto il *rivolto* quanto il *raddoppio* di qualche suono, non cambiano la natura degli accordi in rispetto alla loro posizione nella tonalità.

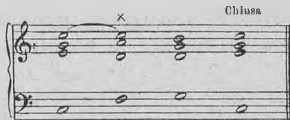
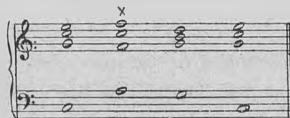
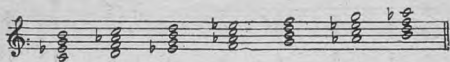
b) *Tetradi.*

Anche gli accordi di quattro note, ossia di *settima*, hanno la loro posizione nella tonalità.

Nel modo maggiore, vi sono gli accordi di settima naturali, quelli cioè derivati dalle singole triadi, alle quali è stata aggiunta una terza: essi sono di quattro specie, come si è visto al paragrafo 3.

Di questi accordi uno solo è *principale*, gli altri tre sono *secondari*.

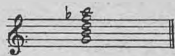
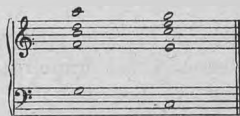
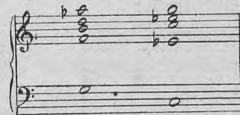
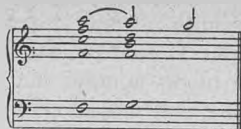
Il *principale* è basato sulla *dominante*, perciò viene chiamato *accordo di settima dominante*. Questo accordo è sufficiente da solo per determinare l'intonazione, perchè la sua risoluzione è appunto sulla triade di tonica:

I *secondari* si trovano: sul 2°, 3° e 6° grado della scala, l'accordo di *settima minore* con *terza minore*; sul 1° e 4° grado, l'accordo di *settima maggiore*; sul 7°, l'accordo di *settima minore* con *terza minore* e *quinta diminuita*; quest'ultimo vien detto anche accordo di *settima di sensibile*, perchè basato sulla sensibile:

Questi accordi di settima, pur essendo tutti tonali, non hanno quell'intima relazione fra di loro che hanno le triadi; in conseguenza, in una successione armonica strettamente tonale, vengono usati più raramente. Quello che viene adoperato di più, in ispecie nella chiusa di una successione armonica, è l'accordo di settima basato sul 2° grado della scala, il quale è anche chiamato *accordo di settima collaterale*. Esige la preparazione e risolve sull'accordo di dominante; non tollera il secondo rivolto, salvo con la soppressione della fondamentale, e per la condotta dell'armonia viene di preferenza adoperato nel primo rivolto:

Nel modo minore, l'accordo di settima *principale*, vale a dire quello sulla dominante, rimane uguale a quello del modo maggiore, mentre per i *secondari* ciascun grado della scala ne ha uno differente:

Dopo l'accordo di settima dominante, quello che ha più relazione cogli accordi della tonalità, è l'accordo di settima sul 2° grado della scala, precisamente come nel modo maggiore; differisce da quest'ultimo per la *quinta* che è diminuita. Come importanza, segue l'accordo sul 7° grado, detto anche di *settima diminuita*, mentre gli altri hanno pochissima relazione con la tonalità.

Come le triadi, così gli accordi di settima possono appartenere a diverse tonalità. Il solo che appartiene ad una tonalità unica (maggiore e minore) è l'accordo di settima dominante, ossia il *principale*; gli accordi di settima *secondari* vanno invece considerati in rapporto alla triade di tonica, la quale ultima stabilisce esattamente la tonalità.

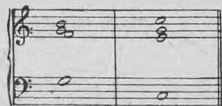
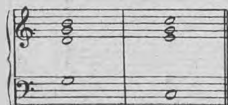
c) *Quintiadi.*

Degli accordi di cinque note, il solo che è considerato come appartenente alla tonalità è l'*ac-*

cordo di nona, detto anche di dominante, perchè ottenuto coll'aggiunta di una terza all'accordo di settima dominante. È usato tanto nel modo maggiore quanto nel modo minore; nel primo, la *nona* dev'essere *maggiore*, nel secondo, *minore*.

In entrambi i modi l'accordo di *nona* quando si trova come dominante (sulla 5ª del tono) e risolve sulla tonica, può venir impiegato senza preparazione; in questo caso, la *nona*, oltre a trovarsi alla dovuta distanza dalla fondamentale, dev'essere collocata sopra la *terza* dell'accordo e precisamente alla distanza di 7ª da quest'ultima; è inoltre conveniente che la *nona* si trovi nella parte più acuta. Es.

Può anche risolvere sull'accòrdo di settima dominante, ma in questo caso è la risoluzione di un *ritardo*, perciò esige la preparazione:

6. Cadenze.

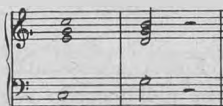
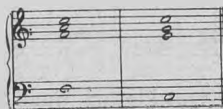
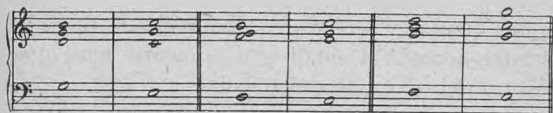
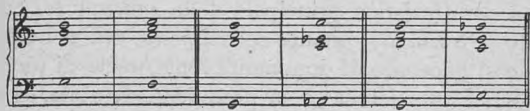
La cadenza è una successione o formola di accordi con la quale si conclude, si sospende o si cambia il senso così di una frase musicale come di una serie armonica. Le cadenze sono di varie specie:

1ª cadenza perfetta;
2ª cadenza sospesa;
3ª cadenza plagale;
4ª cadenza coperta;
5ª cadenza d'inganno.

1. La *cadenza perfetta* può essere semplice e composta, a seconda del numero degli accordi che la compongono. Si dice *semplice* quando dall'accordo di dominante, sia esso di 3ª e 5ª oppure di 7ª, si passa a quello di tonica:

composta quando sulla dominante si fanno due o più accordi, anche con dei *ritardi*:

oppure quando l'accordo di dominante è preceduto da altri accordi, i quali generalmente sono quelli del 4° o del 2° grado della scala:

La caratteristica principale della *cadenza perfetta*, tanto se è *semplice* quanto se *composta*, sta nel fatto che così l'accordo di dominante come quello di tonica devono avere nel basso la nota fondamentale.

2. La *cadenza sospesa* è quella in cui dall'accordo di tonica si passa a quello di dominante:

3. La *cadenza plagale* è quella in cui dall'accordo di *terza* e *quinta* della sottodominante si passa a quella di *tonica*:

4. La *cadenza coperta* avviene quando l'accordo di dominante risolve bensì sull'accordo di tonica, ma uno dei due accordi, oppure entrambi, non hanno la nota fondamentale nel basso:

5. La *cadenza d'inganno* è quella in cui l'accordo di dominante sia esso di 3^a e 5^a oppure di 7^a, risolve sopra un accordo diverso da quello su cui dovrebbe risolvere:

7. Ritardi.

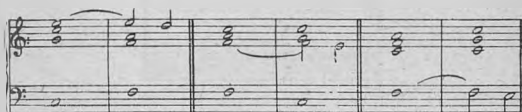
Una nota che forma consonanza in un accordo e viene prolungata nell'accordo seguente, al quale essa nota non appartiene, ritardando in tal modo la percussione della nota reale dell'accordo, si chiama *ritardo*.

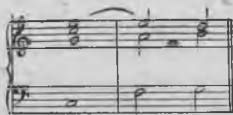
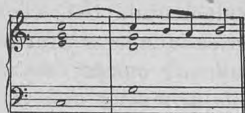
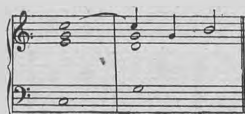
I ritardi sono considerati quali dissonanze pri-

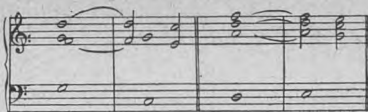
marie, perciò soggetti alla *preparazione*, *percussione* e *risoluzione*.

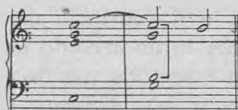
La nota che serve di preparazione deve avere maggiore o uguale durata di quella che serve di percussione; soltanto la nota di risoluzione può avere una durata inferiore. La percussione inoltre deve generalmente trovarsi sul tempo forte della misura.

I ritardi prendono il nome dall'intervallo che formano col fondamentale dell'accordo nella percussione. Così per es. una *terza* ritardata dalla *quarta* si chiamerà *ritardo di quarta*; un'*ottava* ritardata dalla *nona*, *ritardo di nona* e così via.

I ritardi si possono trovare in qualunque parte dell'armonia: nelle parti acute, intermedie e nel basso, e così pure tanto negli accordi diretti quanto in quelli rivoltati:

ritardo in una parte acuta — ritardo in una parte intermedia — ritardo nel basso

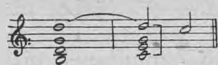
Possono inoltre risolvere sopra un accordo diverso da quello che si trova nella percussione:

La risoluzione dei ritardi si fa per gradi congiunti, sia discendendo che ascendendo, però fra la nota che forma percussione e quella che forma risoluzione possono trovarsi note di passaggio:

oppure note reali appartenenti all'accordo della percussione:

I ritardi più comuni sono quelli di 4ª, di 7ª e di 9ª, che a lor volta ritardano la 3ª, la 6ª e l'8ª. Inoltre la 3ª può venir ritardata dalla 2ª, la 5ª dalla 4ª, la 6ª dalla 5ª, la 5ª dalla 6ª, la 7ª dalla 6ª e l'8ª dalla 7ª.

Negli accordi si possono ritardare contemporaneamente due o più note e perfino tutto l'accordo. Si avranno così i ritardi doppi, tripli, ecc., ecc.:

Di questi ritardi simultanei, ciascuno è soggetto alle stesse norme dei ritardi semplici.

In tutti gli accordi nei quali vi sono dei ritardi, dev'essere evitato di far sentire contemporaneamente la nota ritardata ed il ritardo, ossia la risoluzione e la percussione; l'effetto sarebbe sgradevole, l'armonia scorretta, ed il ritardo non avrebbe più ragione di sussistere:

cattivo

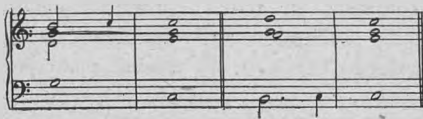
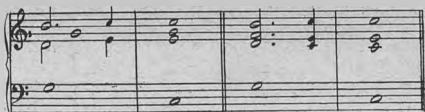
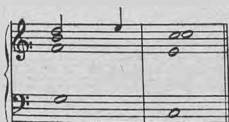
Soltanto quando l'8ª è ritardata dalla 9ª, la nota della risoluzione si trova contemporaneamente a quella della percussione; diversamente non sarebbe più un ritardo di 9ª (1). In questo caso però il ri-

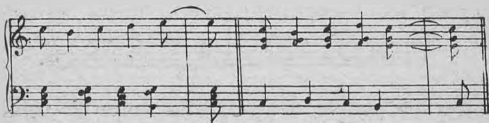
(1) Per essere esatti conviene ammettere che l'8ª ritardata dalla 9ª è considerata come intervallo semplice e non composto, perciò la nota della risoluzione non si trova contemporanea al ritardo.

tardo e la nota della risoluzione devono trovarsi alla distanza di 9ª e mai di 2ª:

I ritardi in generale, benchè considerati e trattati quali dissonanze, non vanno confusi con quest'ultime; le dissonanze sono note che fanno parte di un accordo, mentre i ritardi sono note estranee all'accordo, le quali ritardano le note reali di esso accordo.

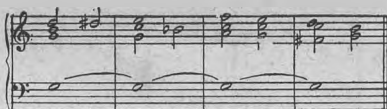
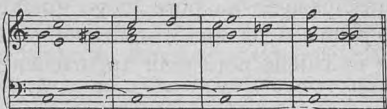
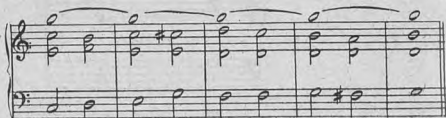
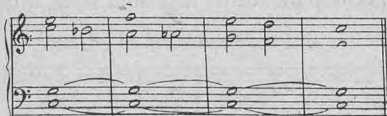
8. Anticipazioni.

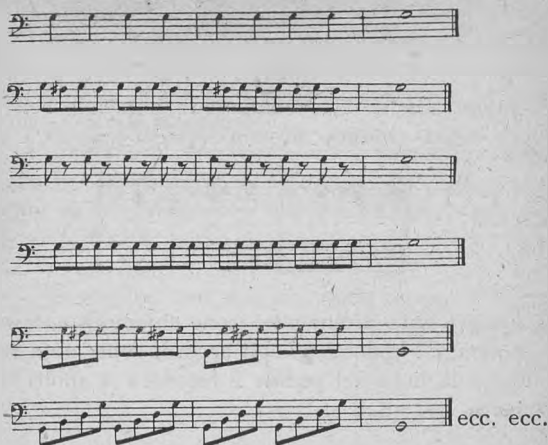
L'*anticipazione* è il contrario del ritardo e consiste nel far sentire in un accordo una nota estranea al medesimo, ma essenziale per l'accordo che segue.

L'anticipazione si può trovare, come il ritardo, in qualunque parte; è di breve durata e cade nel movimento debole della battuta:

Si possono anticipare anche due o più note e infine tutto l'accordo:

L'anticipazione ha pure luogo quando in un accordo, prima della sua risoluzione ordinaria, si fa sentire una delle note reali appartenenti all'accordo seguente:

Una serie di anticipazioni, legate alla nota reale dell'accordo e di valore uguale ciascuna, prende il nome di *sincopato*.

Si può sincopare tanto una sola nota quanto tutto l'accordo:

9. Pedale.

Una nota prolungata nella successione di più accordi si chiama *pedale*.

Il *pedale* si fa sulla dominante o sulla tonica, e si trova di preferenza nel basso:

Può trovarsi contemporaneamente sulla tonica e sulla dominante:

In questo pedale doppio, alle volte la tonica si trova nel basso e la dominante in una parte acuta o intermedia; nel pedale doppio però, la tonica deve sempre trovarsi sotto la dominante, qualunque sia la parte in cui si faccia il pedale.

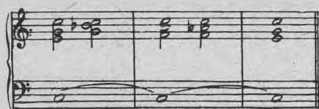
Il pedale si può anche trovare, specialmente nella musica libera, sotto diverse forme: di nota ribattuta, alternata con la sua vicina o con delle pause ecc., ecc. Ecco ad esempio come si può trovare un pedale sulla nota *sol*:

La condotta di un'armonia, nella quale si trova il pedale, vien trattata indipendentemente da quest'ultimo, di modo che la parte che si trova immediatamente sopra il basso (supposto che questo sia il pedale) è considerata come basso dei singoli accordi.

Circa l'uso del pedale sono da osservarsi le seguenti norme:

1° per evitare gli urti, il pedale si deve trovare ad una certa distanza dalle altre parti;

2° nella successione degli accordi, questi dovranno mantenersi nella tonalità, e scambiarsi spesso con quelli ai quali il pedale appartiene armonicamente;

3° il pedale deve costituire nota reale, sia del primo che dell'ultimo accordo.

Infine non si deve confondere il pedale con una nota lunga, comune ad una serie di accordi:

Questa nota prolungata viene chiamata *nota lunga* o *tenuta*, ed appartiene agli accordi come nota reale, mentre la nota del pedale è estranea a molti degli accordi, nei quali si trova.

10. Modulazione.

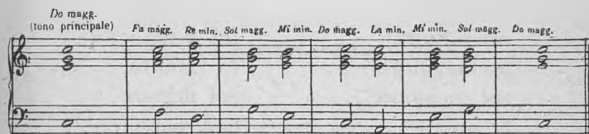
Per modulazione s'intende il passaggio da un tono, o da un modo, ad un altro.

Il processo della modulazione si ottiene collegando, per mezzo di accordi intermedi, due accordi di tonica appartenenti ciascuno ad una diversa tonalità.

Il numero degli accordi intermedi varia secondo la relazione in cui si trovano fra di loro le due to-

nalità; così per es., mentre per certe modulazioni è sufficiente un solo accordo intermedio, per certe altre ne occorreranno due o più. È da osservarsi però che non v'ha modulazione, la quale esiga più di quattro accordi intermedi.

Vi sono tonalità, che hanno fra di loro tale intima relazione, da poter passare da una all'altra senza bisogno di alcun accordo intermedio. Così per es.: da *do maggiore* si potrà passare, senza accordi intermedi, in *re minore, mi minore, fa maggiore, sol maggiore* e *la minore*, non solo, ma tutte queste tonalità potranno pure venir alternate fra di loro senza accordi intermedi:

Do magg. (tono principale) — *Fa* magg. — *Re* min. — *Sol* magg. — *Mi* min. — *Do* magg. — *La* min. — *Mi* min. — *Sol* magg. — *Do* magg.

Questi passaggi di tono non si possono però chiamare modulazioni, essi sono una successione di accordi *tonale* e come tali hanno fra di loro quella relazione, per cui vengono chiamati anche *toni relativi*. Per modulare realmente in un tono *relativo*, e per ciò considerarlo come nuova tonalità, occorrono gli accordi intermedi:

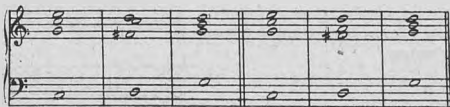
Passaggio da *Do magg.* a *Sol magg.* nel qual caso il tono rimane quello di *Do magg.*

Modulazione da *Do magg.* a *Sol magg.*
Quest'ultimo diviene nuova tonalità, indipendente dal tono di *Do magg.*

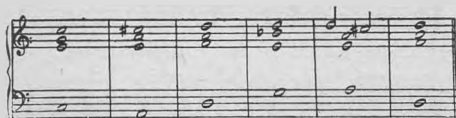
I toni *relativi*, nei quali si può passare senza accordi intermedi, sono i seguenti, considerando come *principale* il tono di *do maggiore* e poi quello di *do minore:*

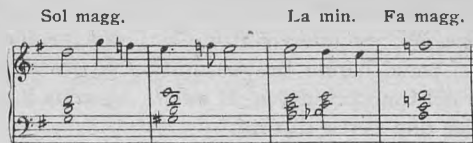
Do maggiore	*Do minore*
re minore	re minore
mi minore	mi ♭ maggiore
fa maggiore	fa minore
sol maggiore	sol minore
la minore	la ♭ maggiore

(Per tutte le altre tonalità viene fatto il debito trasporto).

Per modulare in un tono relativo è sufficiente un solo accordo intermedio, il quale per lo più è quello di 7ª dominante, ma può essere anche l'accordo di 3ª e 5ª della dominante del tono in cui si deve passare:

La modulazione può essere *passeggera* e *stabile*. È *passeggera*, quando il tono o i diversi toni nei quali si passa hanno breve durata e si ritorna quasi subito nel tono primitivo. È *stabile*, allorchè il nuovo tono ha una certa durata.

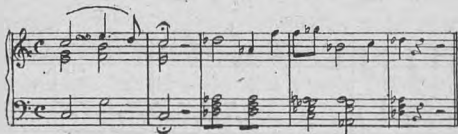
Perchè la modulazione sia stabile non sono sufficienti i soli accordi intermedi strettamente necessari per la collegazione delle due tonalità; è indispensabile che il senso della nuova tonalità in cui si vuol passare, sia ben preparato, inoltre definito con la cadenza perfetta.

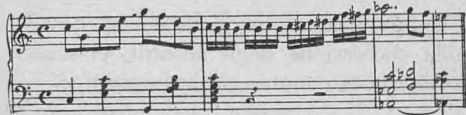
Volendo per es. modulare da *do maggiore* a *re minore*, pur essendo sufficiente un solo accordo intermedio per collegare bene questi due toni, affinchè la modulazione sia naturale e nello stesso tempo stabile, si dovrà procedere in questo modo:

Quanto più la cadenza viene estesa e maggiore è il numero degli accordi intermedi impiegati, tanto più gradevole e naturale riuscirà la modulazione.

Per modulare bene in un tono non relativo è necessario che i due toni da collegare si appoggino entrambi ad un comune relativo. Dovendo per es. passare dalla tonalità di *sol maggiore* a quella di *fa maggiore* si toccherà il tono di *la minore* il quale è relativo tanto di *sol maggiore* quanto di *fa maggiore*:

Un mezzo molto efficace per modulare in toni estranei è l'*enarmonia*. In questa specie di modulazioni si impiegano per lo più gli accordi di 7ª *dominante*, 7ª *diminuita* e 6ª *eccedente*, i quali, coll'*enarmonia*, pur conservando gli stessi suoni di cui sono composti, cambiano natura, quindi risoluzione:

Nella musica libera, in luogo dei regolari accordi intermedi, per le modulazioni vengono adoperati altri espedienti. Si può per es. modulare:

CON UNA PAUSA O CON UNA CORONA.

Da *Do magg.* a *Re ♭ magg.*

CON UNA SCALA CROMATICA.

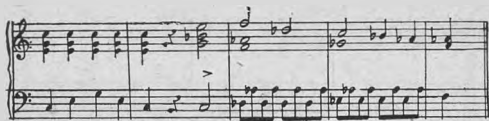
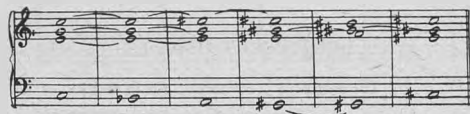
Da *Do magg.* a *La ♭ magg.*

CON DEGLI UNISSONI.

Da *Do magg.* a *La ♭ magg.*

CON UNA NOTA RIBATTUTA.

Da *Do magg.* a *Mi magg.*

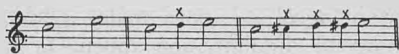
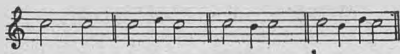
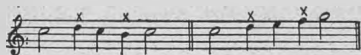
CON LA CADENZA D'INGANNO.

Da *Do magg.* a *Re b magg.*

Per le modulazioni, in generale, si deve badare che nella successione degli accordi, ciascuno abbia almeno una nota comune col susseguente:

Così pure, col prolungamento degli accordi intermedi, le modulazioni riusciranno sempre più gradite, perchè è indispensabile dare all'orecchio il tempo sufficiente di afferrarli. In una modulazione, per quanto ben fatta, se gli accordi intermedi sono di corta durata, l'effetto può non solo essere duro e sgradevole, ma perfino insopportabile.

Infine è da osservarsi che, tanto per la scelta degli accordi quanto per il loro buon impiego, non vi sono regole fisse nella modulazione: ciò dipende dal criterio e dal buon gusto del compositore.

11. Note di passaggio.

Chiamansi *note di passaggio* quelle note estranee agli accordi, che riempiono diatonicamente oppure cromaticamente l'intervallo che passa fra due note reali.

NB. — Le note contrassegnate × sono quelle di passaggio.

Le note di passaggio possono trovarsi anche fra due note reali dello stesso nome:

o venir alternate con note reali:

Nell'impiego delle note di passaggio si deve considerare molto il movimento. Certi passi, che riescono buoni nel movimento *accelerato*, possono produrre un effetto duro e sgradevole se il movimento è *lento*.

Le note di passaggio si trovano generalmente nei movimenti deboli della battuta ed hanno corta

durata. Esse vengono praticate in qualunque parte, però non devono trovarsi troppo vicine alle note reali, tenute dalle altre parti:

cattivo

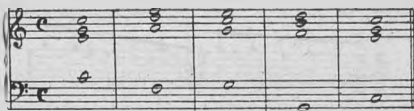
In questo esempio si osserva che il *fa* (nota di passaggio) urta e forma dissonanza di 2ª col *mi* e *sol* (note reali) e così pure si dirà del *la* (nota di passaggio) che urta col *sol* (nota reale). Questi inconvenienti vengono eliminati non appena la parte che contiene le note di passaggio è trasportata all'ottava superiore:

buono

Quando le note di passaggio si trovano in due o più parti contemporaneamente, nei punti dove esse s'incontrano, devono formare buona armonia fra di loro:

In armonia, per mantenere chiarezza nella condotta degli accordi, l'uso delle note di passaggio è alquanto

limitato. Nella musica libera invece, od anche nella musica seria, ma strumentale, l'impiego delle note di passaggio ha un campo molto esteso; esse infatti contribuiscono in modo non indifferente alla formazione della melodia.

Ecco per es. come la parte superiore di una semplice armonia:

può variare e prendere un carattere melodico libero, coll'introduzione delle note di passaggio:

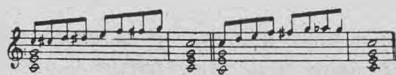
Lo stesso con note di passaggio anche nella parte del basso:

Nella medesima maniera, si possono introdurre note di passaggio nelle altre parti.

Le note di passaggio si possono trovare pure sui movimenti forti della battuta e contemporaneamente alle note reali; in questo caso, prendono il nome di *appoggiature*, e devono essere seguite subito, di un grado sopra o sotto, dalle note reali:

Possono avere anche durata maggiore delle note reali:

Quando le note di passaggio procedono diatonicamente, per conservare la tonalità non devono portare alcuna alterazione; in caso contrario esse danno l'indizio di un cambiamento di tono:

La tonalità viene invece mantenuta, quando procedono cromaticamente, oppure diatonicamente e cromaticamente nello stesso tempo:

Infine, fra i molteplici modi con cui vengono impiegate le note di passaggio, vanno menzionati i seguenti:

Giova però osservare che in questi esempi, appartenenti essenzialmente alla musica libera, il movimento dev'essere piuttosto accelerato; diversamente l'effetto non solo sarebbe sgradevole ma intollerabile.

Nella musica, di qualunque genere essa sia, non si deve finire mai un pensiero musicale, una frase o un passo qualsiasi con una nota di passaggio.

12. Basso numerato.

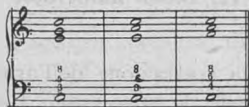
Lo studio e la trattazione dell'armonia viene effettuato adattando le successioni degli accordi ad una data parte, la quale per lo più è il *basso*. Già anticamente era usanza di basare un componimento per voci sopra la parte del basso e così pure nella musica per Organo si soleva costruire l'edifizio armonico sopra il basso, il quale prendeva il nome di *basso continuo*.

Verso il 1600 Lodovico Viadana, per indicare gli accordi, immaginò il sistema di numerare il

basso, il quale prese il nome di *basso numerato* o *partimento* (1).

I numeri che si pongono sopra il basso sono: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9; raramente 10, 11 e 12 perché, nella numerazione, gl'intervalli vengono sempre considerati come semplici.

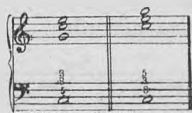
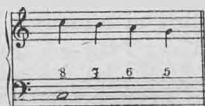
Così per es. una nota del basso, che porta i numeri 3, 5, oppure 8, significa che sopra di essa si devono trovare, a qualunque distanza, gli intervalli di *terza, quinta* oppure *ottava*:

Siccome per formare un accordo occorrono più suoni, così sopra una nota del basso si troveranno più numeri, uno sovrapposto all'altro, ciascuno dei quali indicherà un intervallo:

I numeri vengono generalmente scritti in modo che il più piccolo si trovi subito sopra il basso e gli altri, successivamente, uno sopra l'altro, per ordine di grandezza: $\begin{matrix}8\\5\\3\end{matrix}$ $\begin{matrix}7\\5\\3\end{matrix}$ $\begin{matrix}9\\7\\3\end{matrix}$, ecc., ecc. Nella tra-

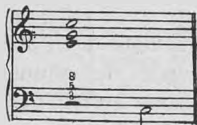
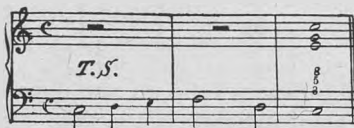
(1) Il nome di *partimento* venne particolarmente usato dall'antica scuola napoletana.

duzione dei numeri in note, queste non hanno l'obbligo di venir collocate collo stesso ordine con cui sono disposti i numeri; perciò gli accordi potranno trovarsi in 1ª, 2ª o 3ª posizione e così pure tanto in *posizione ristretta* quanto in *posizione lata*:

I pos. II pos. III pos. pos. ristretta pos. lata

Alle volte però le note degli accordi devono avere la stessa disposizione dei numeri. Questo avviene quando i numeri sono scritti in ordine diverso dal consueto:

Due o più numeri, collocati uno dopo l'altro sulla medesima nota, indicano che le note corrispondenti devono farsi successivamente e non simultaneamente:

Le lineette orizzontali, poste in seguito ai numeri, indicano che tutte le note del basso sopra

le quali esse si estendono, devono essere accompagnate dallo stesso accordo:

I numeri posti sopra una pausa, si riferiscono alla nota del basso che si trova dopo, ed indicano che l'accordo dev'essere eseguito sulla pausa:

L'espressione *tasto solo* (T. S.) indica che il basso deve rimanere senza accordi:

Per l'alterazione delle note si mettono gli accidenti dopo o dinanzi ai numeri:

La quinta diminuita viene segnata con un cinque tagliato da una lineetta (5̸).

La numerazione del basso viene in generale semplificata con parecchie abbreviazioni. Così per es. l'accordo di terza e quinta viene indicato soltanto con un 3 e sovente è sottinteso, anche quando la nota del basso non porta alcun numero; per indicare gli accordi di settima e di nona, sono sufficienti rispettivamente i numeri 7 e 9. Quando si trova indicato un 6, è inteso che all'intervallo di *sesta* va unito quello di *terza* e non di *quarta*. Per le alterazioni della *terza* (3 ♯ 3 ♭, 3 ♮ ecc.) basta l'indicazione degli accidenti (♯, ♮, ♭ ecc.); è inteso che questi, collocati subito sopra la nota del basso, si riferiscono alla *terza*.

Per chiarezza maggiore, ecco uno specchio delle diverse numerazioni del basso, come si sogliono scrivere e come si devono intendere:

Indicazione abbreviata		3	5	5 3	♯	♭	♮	2	4 2
Indicazione completa	8 5 3	8 5 3	8 5 3	8 5 3	8 5 3♯	8 5 3♭	8 5 3♮	6 4 2	6 4 2

Indicazione abbreviata	5̸	4 3	6 5	6	7	9	9 7	6 4	×
Indicazione completa	8 5̸ 3	6 4 3	6 5 3	8 6 3	7 5 3	9 5 3	9 7 3	8 6 4	3♯

13. Armonizzazione del basso.

La formazione degli accordi sulla parte del *basso* si chiama *armonizzazione del basso*. Questa si presenta:

1° quando il basso è numerato;

2° quando il basso è senza numeri.

Nel basso numerato, gli accordi sono indicati dai numeri, quindi, facendo eccezione per quelle note sulle quali non v'è alcuna indicazione, si deve badare soltanto al movimento degli accordi e in generale alla condotta dell'armonia.

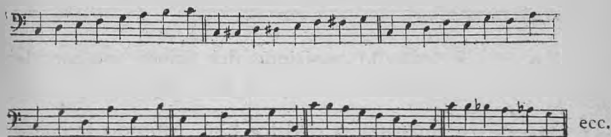
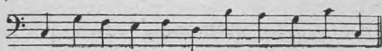
Invece nel basso senza numeri, oltre al movimento degli accordi ed alla condotta dell'armonia, si deve badare alla scelta degli accordi. Di quest'ultimo basso appunto qui s'intende parlare.

Un basso è suscettibile di diverse armonizzazioni, le quali dipendono non solo dal buon gusto ma anche dalle cognizioni più o meno profonde che si hanno dell'armonia.

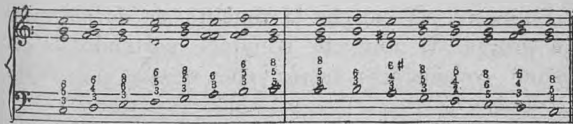
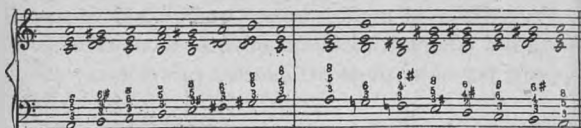
Così, ogni nota del basso può essere accompagnata da diversi accordi:

la scelta dei quali dipenderà dal movimento della nota del basso, dall'accordo che precede e da quello che segue.

Inoltre è da osservarsi che un basso può progredire in modo *regolare* ed *irregolare*.

Progredisce in modo *regolare* quando sale o scende per gradi congiunti diatonicamente, cromaticamente, oppure per salti di *terza, quarta, quinta* ecc.:

Progredisce in modo *irregolare* quando non v'è ordine nella successione dei suoi intervalli:

Per armonizzare il basso che progredisce in modo *regolare* vi sono formule e norme, le quali servono benissimo di base anche per l'armonizzazione del basso che progredisce in modo irregolare.

La principale è la cosidetta *Regola dell'ottava*, ossia il modo di armonizzare la scala, così ascendente come discendente:

a) Modo maggiore.

b) Modo minore.

NB. — Secondo la posizione del primo accordo, la scala sarà armonizzata in I, II o III posizione.

Da questa formula si deduce che, quando il basso sale o scende diatonicamente per gradi congiunti, rispettivamente alla tonalità, la *seconda* che sale si armonizzerà con 3ª, 4ª e 6ª, la *quarta* che sale con 3ª, 5ª e 6ª, la *quarta* che scende con 2ª, 4ª e 6ª e via di seguito.

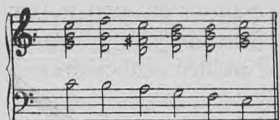
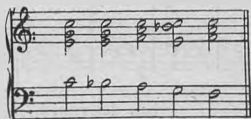
Benchè la *regola dell'ottava* offra poche risorse, come dice il Reicha [1], nello studio dell'armonia, specialmente elementare, è mestieri accettarla, perchè essa serve quale base per armonizzare tutti quei brani di *basso* che procedono per gradi congiunti e che possono venir considerati come frammenti di scale.

Quando il basso che procede per gradi congiunti porta qualche nota alterata ed accenna a modulare, dovrà a sua volta essere considerato come appartenente ad altra tonalità, perciò venir armonizzato in base a quest'ultima.

Supposto per es. che la tonalità sia *do maggiore*, un gruppo di note che scendono partendo dal *do* vanno considerate: *ottava* che scende a *settima*,

---

[1] Reicha, *Trattato completo e ragionato d'armonia pratica.*

settima che scende a *sesta* ecc., ecc., e come tali devono essere armonizzate così:

ma se il *si* viene alterato con un bemolle, da questo istante, il *basso* non appartiene più alla tonalità di *do* bensì a quella di *fa*, il senso della quale è appunto portato dal *si bemolle*. Perciò rispetto al *fa* (tonica) il *si bemolle* è una *quarta* che scende a *terza*, il *la* una *terza* che scende a *seconda* ecc. ecc. e come tali, in base alla regola dell'ottava, devono essere armonizzate così:

Alle volte il basso che procede per gradi congiunti può modulare senza alcuna alterazione. In questo caso si deve osservare la nota sulla quale esso basso si arresta e cambia ordine di progressione:

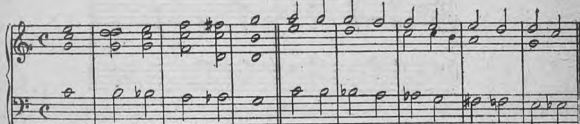
Per quanto riguarda gli altri movimenti coi quali il basso progredisce in modo regolare, il seguente specchio ne dà un'idea sufficiente:

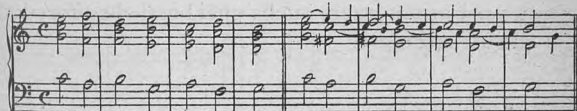
a) Progressioni ascendenti.

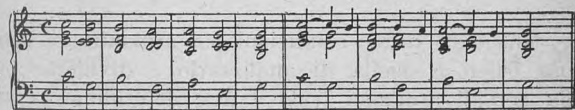
Tanto ascendendo quanto discendendo, non si praticano nel basso le successioni dei salti di settima.

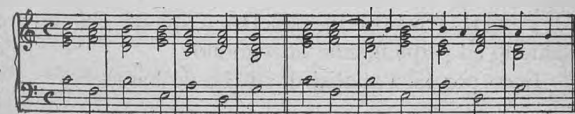
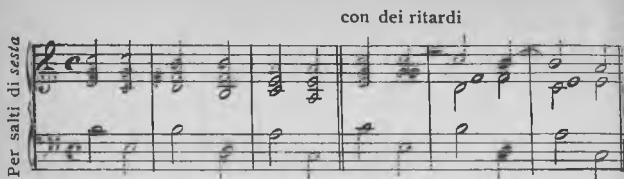
b) PROGRESSIONI DISCENDENTI.

dalla 1ª alla 5ª — continuata

Per semitono

con dei ritardi

Per salti di *terza*

con dei ritardi

Per salti di *quarta*

con dei ritardi

Per salti di *quinta*

BASSO CHE DISCENDE PER GRADI CONGIUNTI SINCOPANDO.

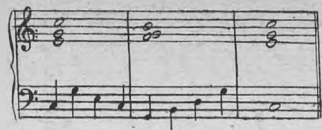
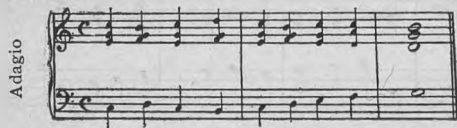
Tutte queste combinazioni offrono materiale bastante per armonizzare anche quei bassi che procedono in modo irregolare.

Una delle prime condizioni per armonizzare bene un basso è quella di analizzarlo e dividerlo poi in periodi armonici, vale a dire determinare esattamente tutti i passaggi di tono, le modulazioni e i movimenti di cadenza che esso fa. Ciascuna nota dev'essere trattata in rispetto a quelle che la precedono ed a quelle che la seguono.

Ecco per es. l'analisi di un breve basso:

il quale dovrà in conseguenza essere armonizzato così:

In seguito si deve osservare che non a tutte le note di un basso, specialmente quando questo è *cantante*, ossia molto movimentato, conviene dare un accordo.

Quando nel basso, due o più note di seguito appartengono allo stesso accordo, questo è sufficiente per accompagnarle tutte:

Riguardo poi le note di passaggio che si trovano nel basso, non si possono distinguere dalle note reali in modo assoluto, perchè una medesima nota, considerata come *di passaggio* in un movimento accelerato, diviene *reale* in un movimento lento:

In generale, nell'armonizzazione del basso, si adopera la *posizione lata* considerando l'armonia come scritta per le voci, oppure la *posizione ristretta*, considerandola come scritta per Organo o per Pianoforte. In quest'ultimo caso però, il basso si deve trovare ad una certa distanza dalle altre parti.

Nell'armonia, così per le voci come per Pianoforte od Organo, le note che si possono trovare vicino al basso in modo più conveniente sono la *quinta* e l'*ottava*. La *terza*, salvo rare eccezioni, deve trovarsi sempre alla distanza di *decima* dal basso; diversamente l'armonia diviene pesante.

Sul movimento degli accordi si è già tenuto parola al paragrafo 4; in ogni modo non è superfluo ripetere che, salvo nelle progressioni alquanto lunghe, tutte le parti devono muoversi in un'estensione limitata, e ciascuna nota deve raggiungere quella che nell'accordo seguente si trova più vicina.

Nella scelta delle posizioni degli accordi si deve badare essenzialmente al primo ed all'ultimo accordo, il quale è sempre di tonica. Di preferenza si deve usare la 1ª oppure la 2ª posizione; la 3ª rende meno evidente il senso della stabilità e del riposo.

14. Accompagnamento della melodia.

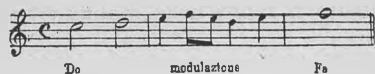
L'accompagnamento di una melodia può essere soltanto *armonico*, vale a dire composto di accordi tenuti, oppure *variato* con note di passaggio. Conviene sempre stabilire prima l'accompagnamento armonico, chè l'accompagnamento variato, non è che un ampliamento di quello.

Come un basso si presta a diverse armonizzazioni, così una melodia può venir accompagnata da differenti accordi, senza che si possa stabilire nulla di preciso; tuttavia, come base generale, sono

da osservarsi alcune norme pressochè uguali a quelle stabilite per l'armonizzazione del basso.

Si deve anzitutto osservare la tonalità della melodia, le modulazioni e le cadenze che essa fa; in altri termini analizzarla.

Una melodia può modulare coll'alterazione di qualche nota:

e senza alterazione alcuna:

Le cadenze più comuni e frequenti che in essa si trovano sono la *sospesa* e la *perfetta*.

Riguardo le note di passaggio, la distinzione di queste dalle note reali è molto relativa; ciò dipende in massima parte dal movimento della melodia. Molte note che in un movimento accelerato vengono considerate come di passaggio, diventano reali ed esigono ciascuna un accordo in un movimento lento.

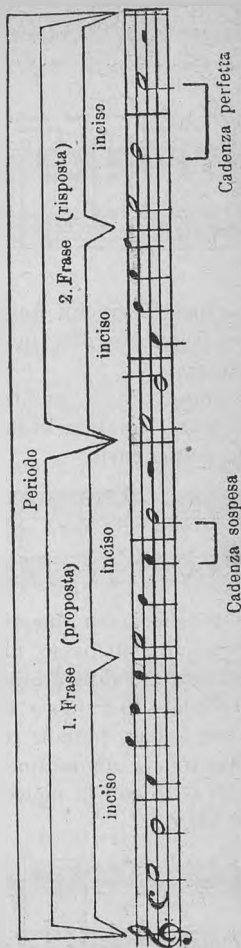
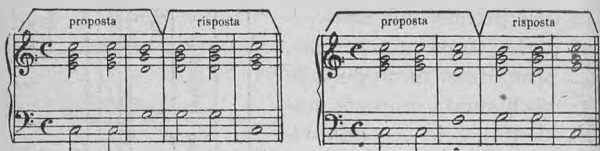
Qualunque melodia si divide in *periodi*; questi si dividono in *frasi* e le frasi in *incisi*.

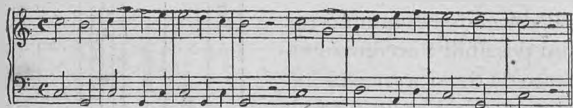
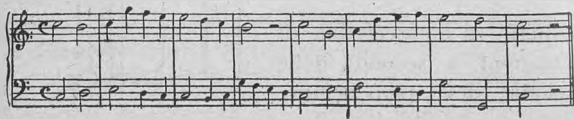
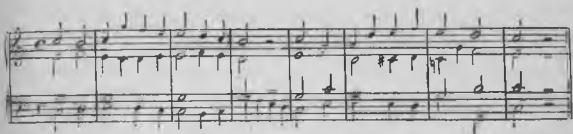
Salvo eccezioni, che qui non è il caso di menzionare,

l'*inciso* è una serie di suoni che abbraccia generalmente due battute. Due incisi costituiscono una *frase* e due frasi un *periodo*. La prima frase di un periodo viene chiamata *proposta* (antecedente) e la seconda *risposta* (conseguente) (vedi figura di fianco).

Come si vede, la *proposta* si trova in contrasto armonico con la *risposta*; la prima termina con una cadenza sospesa, la seconda con una cadenza perfetta.

Riducendo nei minimi termini possibili l'accompagnamento da darsi a questa melodia, si avrebbe la formula seguente:

la quale, se è suscettibile di variazioni, a seconda delle melodie, deve però sempre

avere la *proposta* in contrasto armonico con la *risposta*. Es.:

Questi principi guidano alla ricerca del basso da contrapporre alla melodia, in tutto l'accompagnamento.

Dopo d'aver analizzato una melodia e stabilito il basso fondamentale degli accordi che dovranno accompagnarla:

si sceglierà fra questi quelle note che si adattano a formare un basso, che a sua volta canti e proceda in modo soddisfacente. Per lo più il basso deve procedere per moto contrario, oppure obliquo con la melodia; quando procede per moto retto, dovrà formare, a qualunque distanza, intervallo di *terza* o di *sesta* con la melodia e mai di *ottava* o di *quinta* od altro:

quindi, completando gli accordi con le parti intermedie, si avrà l'accompagnamento armonico:

L'accompagnamento armonico viene ampliato cambiando accordo sulla medesima nota, aggiungendo dei ritardi, delle note di passaggio, ed in generale usando tutti quegli artifizi che la scienza dell'armonia suggerisce.

Infine, quando le singole note degli accordi dell'accompagnamento armonico vengono trasformate in proporzioni metriche, si ha l'*accompagnamento figurato.*

Questo può essere *figurato armonicamente*:

e *figurato melodicamente:*

❦

Per la quantità e per la qualità degli accordi da disporre nell'accompagnamento, come per la scelta di quest'ultimo, si deve in generale badare non solo al movimento, ma anche al carattere della melodia. Quanto più la melodia è semplice, tanto minore ricercatezza essa esige nell'accompagnamento. Non sono necessarie le modulazioni per ottenere varietà o effetto: per accompagnare bene una melodia, gli accordi migliori saranno quelli che meno si scosteranno dal tono principale in cui essa melodia si trova.

L'accompagnamento inoltre non dev'essere né troppo semplice e vuoto né troppo carico e pesante, ma sempre proporzionato in modo che la melodia risalti sopra tutto.

15. Appendice. Il Contrappunto

Come si è visto, l'unione simultanea di più suoni dà origine agli accordi, quindi all'armonia. L'unione simultanea di più suoni, considerati invece dal punto di vista melodico e precisamente quando ciascuno di essi, coi successivi, forma una cantilena o una melodia indipendente, si chiama *contrappunto*.

La parola *contrappunto* (contrapunctus) significa « punto contro punto » ed ebbe origine dal fatto che le note, per la loro forma, si chiamavano punti,

perciò contrappunto era l'arte di disporre una nota contro l'altra.

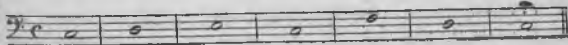
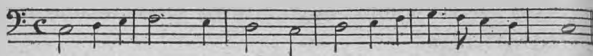
Il contrappunto non dev'essere confuso coll'armonia.

L'armonia è la scienza degli accordi e questi, soggetti a tutte le combinazioni possibili, hanno un campo d'azione variatissimo e senza limiti. Il contrappunto invece, specialmente quello *severo*, è essenzialmente *diatonico*; in esso le modulazioni vengono limitate ai toni relativi e le note alterate si usano poco e raramente.

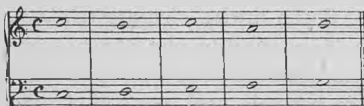
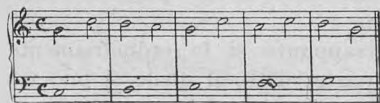
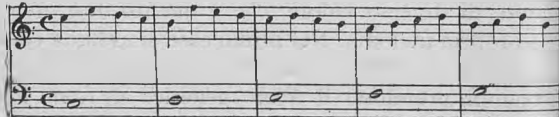
Il vero contrappunto è scritto generalmente in *stile severo*, detto anche *rigoroso* o *classico*; ciò non toglie però la possibilità che venga scritto anche in stile *libero*, a seconda delle sue applicazioni pratiche.

Può essere per sole voci, per soli strumenti, oppure per voci e strumenti assieme. Nello studio, viene considerato sempre come scritto per sole voci, e si attiene alle stesse norme pratiche dello studio dell' armonia.

Il contrappunto si fa ordinariamente sopra un *soggetto* (parte) dato, il quale si può trovare tanto nel basso quanto in qualunque altra parte.

Il soggetto può essere una successione di note lunghe, di uguale valore, oppure una successione di note di diverso valore, che è quanto dire, una vera e propria melodia. Nel primo caso si avrà da contrappuntare un *Canto fermo*, nel secondo un *Canto*; entrambi prendono il nome generico di *canto dato*:

Il numero delle parti, per cui si può fare un contrappunto, non ha limiti; come nell'armonia però, esso raggiunge la perfezione quando è di quattro.

Il contrappunto si distingue in cinque diverse specie:

1ª Specie: Ad ogni nota del soggetto ne viene contrapposta un'altra; ciò che dicesi: nota contro nota:

2ª Specie: Due note contro una:

3ª Specie: Quattro note contro una:

4ª Specie: Ad ogni nota del soggetto viene contrapposto un sincopato:

5ª SPECIE: Viene chiamata contrappunto *florido* o *fiorito*, e comprende le quattro specie precedenti, combinate fra di loro, più figurazioni di minor valore, ritardi ed altri artifizi:

In un contrappunto a più parti si possono trovare contemporaneamente due, tre od anche tutte le diverse specie combinate in modo che, mentre una parte contrappunta il soggetto, o canto dato, col contrappunto della 1ª specie, le altre lo contrappuntano con quello della 2ª e della 3ª oppure altrimenti. Per es.:

Ciascuna specie di contrappunto, per quanto riguarda il movimento e la combinazione dei suoni, è informata a norme e regole precise, la conoscenza e l'osservanza rigida delle quali è assolutamente indispensabile per chi voglia dedicarvisi.

Uno degli artifizi che viene usato sovente nell'armonia, ma specialmente nel contrappunto, è l'*imitazione*, la quale avviene quando un brano di melodia od una successione qualunque di suoni viene proposta da una *parte* e ripetuta da un'altra, o successivamente da più parti.

L'imitazione può aver luogo in qualunque punto, ed alla distanza di qualsiasi intervallo; inoltre non è necessario ripetere tutta la proposta: lo spunto di questa è sufficiente:

Quando una melodia viene imitata per intero, dal principio sino alla fine, si ha il *canone*; secondo l'intervallo in cui ha luogo, si dirà: *canone all'ottava*,

canone alla nona, alla quinta, alla terza, e via di seguito. Esempio:

Canone all' ottava

Infine va menzionata la *fuga,* quale tipo di composizione severa, dove sono messi in pratica i contrappunti, le imitazioni, i canoni e tutti gli artifizi. Anzi si può affermare che la fuga è la base di tutte le composizioni; la *sonata,* il *quartetto,* la *sinfonia* ecc. sono tutte conseguenze dirette della fuga.

La fuga può essere a due, a tre, a quattro e più parti; per voci sole, per istrumenti, oppure per voci e strumenti insieme.

È di tre specie: *reale, tonale, d'imitazione,* e consiste in un tema detto *soggetto* il quale, proposto da una *parte,* viene ripetuto successivamente dalle altre, alla distanza di un intervallo stabilito. Secondo come e dove viene ripetuto il soggetto, per cui deve subire delle varianti, esso prende il nome di *risposta.*

Nel corso della fuga, il *soggetto* e la *risposta* vengono ripetuti successivamente da tutte le parti, nei diversi toni relativi.

Fra una ripresa e l'altra del soggetto e relativa risposta, vi sono i *divertimenti*, o *episodi*, i quali consistono in uno sviluppo melodico del soggetto e comportano imitazioni, progressioni, ecc., ecc. a piacere.

La fuga termina con lo *stretto*, il quale consiste nel ravvicinamento della risposta al soggetto, vale a dire che, dopo l'ultima volta in cui viene proposto il soggetto da una *parte*, prima che questa lo abbia finito, le altre rispondono successivamente.

❦

Non è qui il luogo di parlare più minutamente della fuga. Per questa come per il contrappunto vi sono degli appositi trattati ai quali, previa conoscenza dell'armonia, potrà ricorrere chi vorrà dedicarvisi od anche soltanto avere maggiori cognizioni.

Questi brevi cenni servono soltanto a dare l'idea di che cosa sia una fuga.

Modelli pregevolissimi di fuga vocale si trovano nelle composizioni degli antichi maestri classici; per la fuga strumentale poi, G. S. Bach offre i migliori esempi nelle sue opere per pianoforte ed organo.

Nota. — Per lo studio dell'Armonia e per quello del Contrappunto e Fuga sono consigliabili i seguenti autori:

BERNARDI, *Armonia* (Manuali Hoepli).
RICHTER, *Trattato d'armonia.*
JADASSOHN, *Trattato d'armonia.*

FENAROLI, *Partimenti da armonizzare.*
ZINGARELLI, *Partimenti.*
DURAND, *Partimenti.*
CHERUBINI, *Contrappunto e fuga.*
BERNARDI, *Contrappunto* (Manuali Hoepli).
DURAND, *Corso d'armonia* (testo francese).
CODAZZI e ANDREOLI, *Trattato d'armonia.*
GEDALGE, *Trattato della Fuga.*
REICHA, *Trattato d'armonia ragionata.*
BAS, *Trattato di forma musicale.*
PEDRON, *Nuova raccolta di Bassi.*

CAPITOLO VI.

Canto.

1. L'organo vocale.

Il canto è la modulazione della voce umana.

La voce viene prodotta dal cosidetto *organo vocale.*

Benchè l'organo vocale nel suo principio fisico-acustico si possa paragonare ad uno strumento ad ancia, esso è uno strumento complicatissimo, senza congeneri e costituito da parecchie parti, ciascuna delle quali ha la sua propria mansione; con la mobilità, con l'elasticità e col concorso di tutte le parti di cui esso è composto si ottengono le infinite sfumature della voce.

Le parti essenziali dell'organo vocale sono le seguenti:

Laringe, costituisce il vero e proprio organo vocale, l'apparecchio cioè dove hanno origine le vibrazioni sonore e dove si forma la voce.

Corde vocali, si trovano nell'interno della laringe come due piccole labbra; messe in vibrazione dalla corrente d'aria, cacciata dai polmoni, producono la voce.

Glottide, spazio esistente fra le due corde vocali e per il quale passa l'aria.

Epiglottide, linguetta posta all'orifizio superiore della laringe, come un coperchio; essa si abbassa durante la deglutizione ed impedisce così agli alimenti di penetrare nella laringe e negli organi respiratori.

Palato, divide la cavità orale dalle fosse nasali, formando come una specie di tavola armonica sulla quale viene a battere la colonna sonora (voce) emessa dalla laringe.

Velo palatino, lamina membranosa, molle, che fa seguito al palato; essa può dividersi in due parti: *a*) la parte anteriore, ai lati della quale partono due pieghe, chiamate *pilastri anteriori*, che vanno a perdersi ai lati della lingua; *b*) la parte posteriore, mobilissima, obliqua in basso ed all'indietro, che termina con un'appendice detta *ugola*. Dai margini dell'ugola partono altre due pieghe dette *pilastri inferiori* che vanno in basso e all'indietro, perdendosi sulle parti laterali della faringe. Fra i pilastri anteriori e quelli inferiori stanno le *amigdale* (tonsille).

Lingua, serve particolarmente all'articolazione dei suoni. Dalla lingua dipendono i movimenti della laringe: questa si abbassa quando la lingua si ritrae e viceversa.

Cavità orale, o bocca, ha la proprietà di emettere la voce, di formare gli elementi fonetici e di servire quale apparecchio di risonanza.

Labbra, circoscrivono l'orifizio della bocca.

Mascella superiore e *inferiore*. Quest'ultima determina l'apertura della bocca.

Arcate dentarie (denti), costituiscono un corpo duro, indispensabile all'uscita esatta della colonna sonora; se non vi fossero che le labbra, senza i denti, il suono della voce sarebbe cupo, incerto e poco armonioso.

Faringe, canale muscolare, limitato in alto dalla base del cranio e in basso dalla parte superiore dell'esofago, il quale forma una continuazione della faringe stessa. È organo di deglutizione e di respirazione; comunica con le fosse nasali, con la bocca, con la laringe e con l'esofago. Durante la deglutizione gli orifizi destinati al passaggio dell'aria si chiudono. La faringe serve come cavità di risonanza e come mezzo di trasmissione della voce.

Cavità nasale, costituisce il primo segmento dell'apparecchio respiratorio, e coi *seni frontali* forma parte del corpo di risonanza della voce. La cavità nasale comprende le *narici* e le *fosse nasali*; queste ultime stanno sopra la cavità orale e si prolungano anteriormente nelle narici, per mezzo delle quali comunicano con l'esterno; posteriormente esse comunicano con la faringe per mezzo di due piccole aperture ovali, dette *coane*.

Cassa toracica, racchiude gli organi della respirazione e nello stesso tempo fa parte dell'apparecchio di risonanza della voce.

Polmoni, in numero di due, sono situati nella cassa toracica e costituiscono l'organo principale della respirazione. Essi ricevono e cacciano fuori l'aria per mezzo dei *bronchi* e della *trachea*.

Diaframma, muscolo situato sotto i polmoni, come una base, in modo da dividere il torace dal-

l'addome. Esso ha molta importanza nella respirazione.

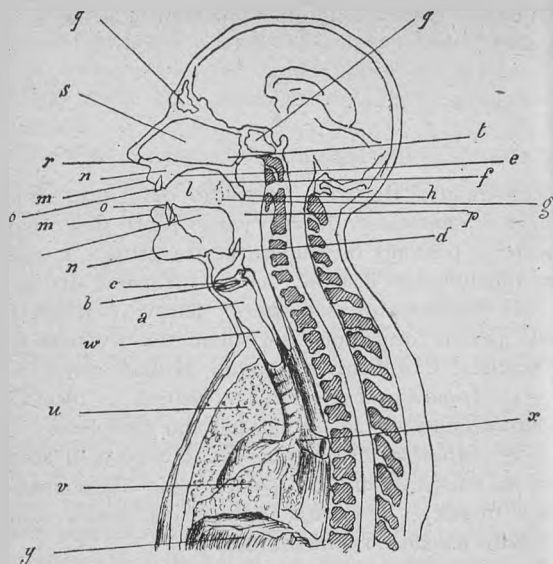
❦

Per quanto riguarda lo studio del canto e per maggior chiarezza, queste varie parti dell'organo vocale si possono riassumere in tre gruppi, i quali, pur funzionando insieme, hanno un'azione distinta:

1° *Apparecchio respiratorio.* Riceve e trasmette l'aria per la formazione del suono. Esso comprende la trachea, i bronchi, i polmoni, il diaframma.

2° *Apparecchio produttore.* Genera e forma il suono. Comprende la laringe nel suo complesso.

3° *Apparecchio di risonanza.* Completa il suono e ne stabilisce il timbro o colore. Esso comprende la cassa toracica, la cavità faringea, la cavità orale, la cavità nasale e i seni frontali.

Le parti dell'organo vocale, che non risultano in questi tre gruppi, sono state ommesse perchè, pur essendo vitali nella funzione del canto, non hanno diretta importanza nell'azione di ciascun gruppo.

L'ORGANO VOCALE.

a) laringe
b) corde vocali
c) glottide
d) epiglottide.
e) palato
f) velo palatino
g) pilastri e amigdale
h) ugola
i) lingua
l) cavità orale
m) labbra
n) mascelle
o) arcate dentarie
p) faringe
q) seni frontali
r) narici
s) fosse nasali
t) coane
u) cassa toracica
v) polmoni
w) trachea
x) bronchi
y) diaframma.

2. La voce.

Tacendo per ora dell'inspirazione per mezzo della quale i polmoni si riempiono d'aria come un mantice, l'aria, nell'uscire, vale a dire nell'espirazione, attraversa la laringe, mette in vibrazione le corde vocali, ed esce trasformata in suono dalla laringe per portarsi nella cavità orale, o bocca, dove batte contro il palato, che funziona da tavola armonica, ed esce dalla bocca, incontrando per ultimo i denti incisivi.

Come si è visto nel paragrafo precedente, alla produzione della voce contribuiscono tutti e tre gli apparecchi: *respiratorio*, *produttore* e di *risonanza*.

L'*apparecchio respiratorio* fornisce l'aria necessaria per la produzione della voce.

L'*apparecchio produttore* produce la voce.

L'*apparecchio di risonanza* dà la risonanza alla voce e ne stabilisce il timbro. Come tutti gli strumenti musicali abbisognano di una cassa di risonanza, sia per avere un timbro più determinato, sia per aumentare l'intensità del suono che producono, così la voce ha per natura la sua cassa di risonanza nella *cassa toracica*, nella *cavità faringea*, nella *cavità orale*, nella *cavità nasale* e nei *seni frontali*.

La voce presenta tre proprietà distinte: *intensità*, *altezza*, *timbro*.

L'*intensità*, o, come suolsi chiamare, *volume* della voce, dipende dalla maggior o minor ampiezza delle vibrazioni. Essa è naturale in una voce, ma può essere molto modificata e aumentata dall'esercizio.

L'*altezza* è portata dal maggior o minor numero delle vibrazioni che si verificano in un tempo determinato; il numero delle vibrazioni dipende poi dalla maggiore o minore tensione delle corde vocali.

Il *timbro* o *colore*, dipende dal numero dei suoni armonici e dalla loro qualità, cose queste che hanno la loro causa dalle diverse cavità dove i suoni principali, o fondamentali, trovano la loro risonanza, e dalla conformazione dell'organo vocale nei vari individui.

Nelle voci maschili, le note hanno gran parte della loro risonanza nella *cassa toracica*, mentre nelle voci femminili esse hanno maggiore risonanza nella *cavità nasale* e nei *seni frontali*.

Gl' individui nei quali, mercè la disposizione delle cavità di risonanza, le onde sonore dei singoli armonici, avendo uguale ampiezza, si rinforzano scambievolmente e formano nel complesso un accordo consonante, hanno una voce armoniosa, modulata ed atta ad essere impiegata come strumento musicale; quelli, al contrario, ai quali mancano le dette qualità, per cui gli armonici formano nel complesso un accordo dissonante e si estinguono in gran parte per l'intersecazione delle onde sonore, hanno una voce dura, poco armoniosa e non adatta al canto.

Il *timbro* può essere considerato di due specie: *chiaro* e *oscuro*; già per natura una voce può propendere maggiormente per l'una o per l'altra specie, ma la voce, sia essa chiara oppure oscura, subisce modificazioni di timbro, secondo le vocali che emette e secondo i registri, cose queste che si vedranno in seguito.

Lo studio del canto e gli esercizi pratici della voce, hanno appunto lo scopo, non solo di rendere questa flessibile ed intonata, ma anche di far scomparire le differenze di timbro che la voce ha per natura, e darle un timbro unico, uguale ed uniforme.

3. Registri.

Per *registro* s'intende una serie di suoni che si sviluppano nella medesima parte dell'organo vocale, ossia quel timbro, quel colore particolare che distingue una serie di suoni da un'altra, in causa della cavità in cui trova la sua risonanza; il rapporto di origine cioè che hanno le note basse con le medie e con le alte.

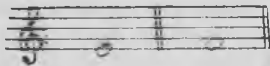
Questa sarebbe la definizione scientifica dei registri: conviene però notare che tanto per le note basse, quanto per le medie e per le alte, tutto l'organo vocale è impegnato, ed i suoni hanno la loro risonanza in tutte le cavità, soltanto questa risonanza non è uguale, ma diventa maggiore in una cavità e minore o minima nelle altre, secondo l'altezza dei suoni. Dalla cavità, o meglio dalla posizione in cui trovansi le cavità dove una serie di suoni ha maggior risonanza, prende nome il registro.

I registri sono tre: *registro di petto, registro di mezzo* e *registro di testa.*

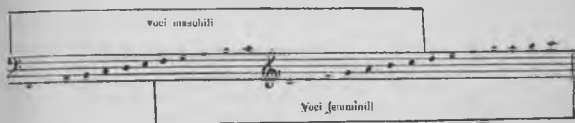
I suoni appartengono al registro di *petto* quando hanno la loro maggior risonanza nel petto, vale a dire nella cassa toracica; a questo registro corrispondono le note basse della voce.

Appartengono al registro di *mezzo* quando hanno la loro maggior risonanza nella cavità faringea ed orale; a questo registro corrispondono le note centrali della voce. In certe voci però questo registro è rappresentato da una sola nota, la quale serve in certo qual modo come di passaggio dal registro di *petto* a quello di *testa*; per questo motivo il registro di *mezzo* viene anche chiamato *registro di passaggio* o *falso registro*.

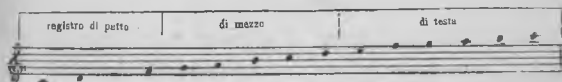
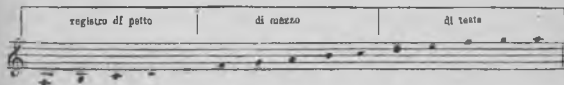
I suoni appartengono al registro di *testa* quando hanno la loro maggior risonanza nella cavità nasale e nei seni frontali; a questo registro corrispondono le note alte della voce.

Tanto nelle voci maschili quanto in quelle femminili, non vi ha una nota fissa che segni il passaggio da un registro all'altro. Considerando però tutte le voci come un solo ed unico strumento, si può stabilire come principio che tutte le note, dalla più bassa fino al *mi* od al *fa* seguente

trovano la loro maggior risonanza nella cassa toracica, quindi appartengono al registro di *petto*, mentre le note al disopra delle due summenzionate trovano la loro maggior risonanza nelle altre cavità ed appartengono agli altri due registri: di *mezzo* o di *testa*.

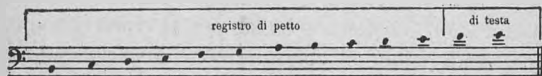
4. Estensione della voce.

L'estensione pratica della voce umana negli adulti, considerata come uno strumento solo, è la seguente:

Quest'estensione è suddivisa in sei categorie: *soprano, mezzo-soprano* e *contralto* per le voci di donna; *tenore, baritono* e *basso* per le voci d'uomo. Questa suddivisione si chiama anche « classificazione della voce ».

Ciascuna categoria ha un'estensione sua propria e comprende circa due ottave, come si può rilevare dallo specchio seguente:

SOPRANO.

MEZZO-SOPRANO.

CONTRALTO.

TENORE.

BARITONO.

BASSO.

Per le voci di donna si adopera la chiave di violino, e le note, in effetto, corrispondono esattamente a quelle scritte; lo stesso si dirà per il baritono e per il basso i quali adoperano la chiave di basso, mentre il tenore adopera la chiave di violino, ma le note, in effetto, corrispondono un'ottava sotto a quelle scritte.

❦

Benchè ciascuna categoria di voce possegga una estensione di circa due ottave, non converrà abusare così delle note basse estreme come delle acute estreme; queste saranno sempre un po' faticose da emettersi, e quelle saranno deboli e prive di effetto [1].

Le note più belle, più brillanti e più facili da emettersi, si trovano dal centro della voce in su e sono in numero di 5 o 6 circa. Perciò, nella scelta delle Romanze o dei Pezzi da cantarsi, in generale non si dovrà considerare soltanto quali sieno le note più acute o le più basse, al fine di sapere se sono adatti alla propria voce, ma anche badare che la melodia, nel suo complesso, si aggiri sulle note che corrispondono al centro della propria voce. Il gruppo di note sulle quali si aggira principalmente una melodia, si chiama comunemente *tessitura*; donde, tessitura alta, media e bassa, a seconda dell'altezza del complesso delle note.

5. Respirazione.

La base fondamentale del canto è la respirazione. Se, fin dall'inizio dello studio del canto, non sarà curata, i risultati che si otterranno saranno defi-

[1] È da osservarsi, che trattandosi delle voci di un coro l'estensione di ciascuna categoria va limitata alquanto.

cienti; è da osservarsi inoltre che gran parte degli inconvenienti che sorgono, quando lo scolaro comincia a cantare con le parole, vanno attribuiti alla cattiva respirazione.

La respirazione comprende due movimenti: la *inspirazione*, durante la quale l'aria esterna pènetra nei polmoni, che funzionano a guisa di mantice e si dilatano; l'*espirazione*, durante la quale l'aria è cacciata dai polmoni, che conseguentemente si restringono.

Il meccanismo della respirazione è diverso non solo in rapporto al sesso, ma ancora all'età ed alle professioni, per cui fu sentito il bisogno di distinguerlo nei seguenti tipi:

clavicolare o *superiore*;
costale o *laterale*;
diaframmatico o *addominale*.

A questi se ne potrebbe aggiungere un quarto: il *tipo misto*.

Tipo clavicolare. Facendo un respiro intero con questa respirazione, si obbligheranno i polmoni a dilatarsi maggiormente nella loro parte superiore, mentre le altre parti raccoglieranno l'aria in modo irregolare, insufficiente. La respirazione clavicolare è in generale faticosa e dà l'impressione di sentirsi sempre mancare il fiato, non solo perchè questa respirazione è contraria alla naturale azione fisiologica dei polmoni, ma perchè rende molto accentuata l'azione delle coste nelle parti alte del petto, obbligando a lor volta ad entrare in campo muscoli più

rigidi, non abituati a funzionare comunemente, a rialzare le clavicole, ed in conseguenza le spalle. Questo tipo di respirazione si verifica quando, lavorando, si sporge innanzi il petto, inclinandolo e pigliando punto d'appoggio sui gomiti; il muscolo diaframma sarà allora impedito nelle sue contrazioni, ed in compenso la respirazione verrà compiuta dalle parti alte dei polmoni (scritturali, sarti, calzolai). I dilettanti di canto, principianti, credendo di prendere, come si suol dire, molto fiato, fanno sovente questa respirazione, alzano quindi le spalle; questo è un errore che va assolutamente evitato.

Tipo costale. Senza eccezione è il tipo di respirazione caratteristico e proprio della donna. Facendo un respiro intero con questa respirazione, i polmoni si dilateranno maggiormente al centro, perchè le coste che si stendono e si allargano, ed il petto che si protrae all'infuori, producono una considerevole espansione toracica. L'uomo può acquistare questa respirazione per ragione di professione e precisamente quando, per determinate occupazioni, prende punto fisso sulle spalle (facchini).

Tipo diaframmatico. È il tipo di respirazione proprio e caratteristico dell'uomo. Facendo un respiro intero con questa respirazione, il diaframma si abbasserà, la parte inferiore del torace tenderà a dilatarsi e ad aumentare il suo diametro, e la parete addominale anteriore si spingerà alquanto all'innanzi. I polmoni a lor volta si dilateranno maggiormente alla loro base e in conseguenza potranno capire una quantità d'aria maggiore di quanta non ne contengano cogli altri tipi di respirazione, e nello

stesso tempo in modo regolare e proporzionato, raccogliendosene maggior quantità dove la capacità polmonare è maggiore.

Tipo misto. Facendo un respiro intero con questa respirazione, si otterrà tanta parte di espansione respiratoria alla base dei polmoni, quanta al loro centro. In altri termini è la respirazione costale unita alla diaframmatica. È un tipo di respirazione propria dell'uomo e che si fa generalmente stando seduti.

Si può dunque stabilire che nella vita normale abituale, dove non entrano in campo speciali circostanze o ragioni particolari causate da determinate professioni, l'uomo impiega la respirazione *diaframmatica* e la donna la *costale*. Questi sono i due tipi di respirazione che si possono riassumere in uno solo chiamandolo «*respirazione buona*» e che senza eccezione, in qualunque caso, tanto facendo il respiro intero quanto il mezzo respiro devono essere impiegati nel canto, rispettivamente dall'uomo e dalla donna. Resta escluso in via assoluta, qualunque altro tipo di respirazione, perchè irregolare, cattivo e dannoso.

La respirazione che si deve impiegare nel canto non presenta dunque difficoltà di sorta, perchè non è il prodotto di speciali posizioni date al nostro corpo e non è artificiale; essa è semplice e naturale: è la stessa che si fa nella vita normale, soltanto è più accentuata o pronunciata. Infatti durante un lavoro intellettuale i polmoni non si dilateranno per intero, ma in piccola parte soltanto; nell'arte oratoria, declamando, e in generale nel parlare ad alta voce, essi si dilateranno maggiormente, e l'a-

zione di tutto l'apparecchio respiratorio sarà maggiore; nel canto poi, il processo della respirazione raggiungerà il suo massimo sviluppo, e tutti i muscoli dell'apparecchio respiratorio saranno impegnati in un'azione più energica.

Per acquistare l'abitudine di una buona respirazione si dovrà respirare tranquillamente, cercando di non alzare le spalle, di non protrarre il ventre in fuori e di evitare qualsiasi sforzo.

L'inspirazione sarà fatta di preferenza dalle narici, però si potrà inspirare parte dell'aria anche dalla bocca, essendo impossibile inspirare sempre soltanto dalle narici e nello stesso tempo dannoso inspirare sempre dalla bocca; l'inspirazione fatta dalle narici ha il vantaggio che impedisce alla gola di prosciugarsi.

Infine l'inspirazione dev'essere silenziosa, senza alcuno dei rumori che può produrre l'aria passando dalle fosse nasali o dalla laringe.

6. Emissione e impostazione della voce.

Per cantare, l'atteggiamento o la posizione della persona dovrà essere semplice, naturale e non rigido: il corpo, che sarà diritto, non dovrà subire nessuna contrazione in qualsiasi parte; la testa non dovrà essere troppo alta, ma in posizione tale come se si dovesse parlare con persona di statura uguale alla propria. L'espressione che più si confà alla faccia è quella della serenità, onde converrà evitare l'aggrottarsi delle sopraciglia e qualsiasi con-

trazione dei muscoli della fronte. L'occhio dovrà guardare orizzontalmente circa e con espressione naturale; soltanto quando il cantante sarà alquanto avanzato negli studi e dovrà interpretare un pensiero musicale, cantando con le parole, l'occhio e tutto il volto potrà prendere l'espressione conforme al senso delle parole stesse.

La bocca si aprirà per il solo movimento che farà la mascella inferiore, abbassandosi, e la sua apertura sarà di forma ovale. La lingua dovrà trovarsi in posizione naturale, cioè orizzontale e colla punta leggermente appoggiata ai denti incisivi inferiori.

Ciò premesso, dopo aver fatto l'inspirazione con tranquillità e naturalezza, si inizierà l'emissione della voce con l'espirazione. L'attacco del suono dovrà essere morbido e non fatto con un colpo di gola, e così pure dovrà essere esatto e deciso, per quanto riguarda l'intonazione, e non preceduto da una appoggiatura inferiore o superiore, oppure accompagnato da altre incertezze.

In principio si impiegherà soltanto la vocale *A*, un po' chiusa, tendente verso l'*O*, in seguito anche le altre vocali, prima isolatamente e poi successivamente, cambiando vocale sulla medesima nota.

L'impostazione della voce (che è quanto dire, mettere a posto la voce, ossia stabilire la posizione che deve avere l'organo vocale per l'emissione delle singole note) si fa prima sopra un gruppo di note centrali (non mai basse) e precisamente dove la voce ha maggior facilità di venir emessa con sicurezza, poi portandosi man mano negli acuti e nei bassi, fino a raggiungere i limiti dell'estensione. È

da osservarsi però che, specialmente nei principi, non conviene mai abusare nello spingere la voce nei suoni acuti, per la smania di raggiungere un'estensione che non è la propria; ciò può indebolire la voce e guastarla.

Per impostare bene la voce e per acquistare una bella emissione, e nello stesso tempo una sicura intonazione, si farà in principio un respiro intero per ogni nota; nell'attacco dei singoli suoni, si dovrà trattenere e moderare l'uscita dell'aria aumentando invece gradatamente la pressione, dopo d'aver cominciato l'emissione della nota. Nella chiusa del suono succederà il fatto contrario, così che ogni nota verrà emessa in questa guisa:

Sempre negli esercizi di emissione e di impostazione della voce, si faranno in seguito due o più note in una sola espirazione, o, come suolsi dire in pratica, in un fiato solo, partendo all'uopo da quelle note dove il suono riesce più sicuro e facile. Questo sistema verrà pure adottato per impostare le note acute.

Vi sono voci già impostate per natura e nelle quali tutte le note vengono emesse bene e con sicurezza d'intonazione, altre invece che hanno bisogno di lungo studio e di preparazione prima di poter

cantare. In ambo i casi si dovrà cercare di eliminare le differenze di timbro che sono prodotte dalle diverse vocali e dai diversi registri, differenze queste che risultano sensibili in tutte le voci non ancora coltivate.

Per quanto riguarda le vocali è da osservarsi che ciascuna di esse cambia il timbro della voce, di modo che una stessa nota emessa per es. con la vocale *U* sarà molto più oscura di quello che sarebbe se emessa con la vocale *E*.

Il passaggio dal limite massimo del timbro oscuro al limite massimo del timbro chiaro si riscontra nelle vocali disposte in quest'ordine:

U O A E I

per conseguenza la vocale *A* rappresenta il medium ossia il timbro ordinario, vale a dire il vero suono della voce umana dal quale ha origine il canto; infatti, per emettere questa vocale, non fa bisogno di disporre in modo speciale la lingua o le labbra o la bocca tutta, come per le altre vocali: basta tenere l'organo vocale nella sua posizione naturale di riposo e pronto per l'espirazione.

In generale, per uniformare il timbro delle singole vocali, si dovrà mantenere alla bocca sempre la forma ovale, come per l'emissione della vocale *O*; per le vocali *E* ed *I* si cercherà inoltre di abbassare bene la lingua.

Un esercizio molto efficace per uniformare il timbro delle vocali è quello di alternarle in tutti

i modi sulla medesima nota, mantenendo, per quanto è possibile, l'organo vocale nella stessa posizione.

In generale, nello studio di tutti i vocalizzi, si dovrà evitare il movimento del labbro inferiore o della mascella inferiore; le vocali, le diverse maniere di esecuzione (legato, staccato) si formano sempre con la gola o, per essere più esatti, con la glottide, e non altrimenti. Inoltre non si dovrà cantare a denti stretti né abbassare troppo il labbro inferiore in modo da rendere visibili per intero i denti incisivi inferiori; questo difettoso procedimento, del quale è molto difficile correggersi, se divenuto abitudine, rende la voce dura e aspra.

Si tenga infine presente che molte voci le quali a tutta prima possono sembrare refrattarie al canto, e così pure voci guastate da una cattiva scuola, possono dare risultati soddisfacenti se si ha cura e costanza di esercitarle pazientemente, facendole cantare *mezzo-piano*. Come esercizio, la scala naturale diatonica a note lunghe, tenute (una per ciascun respiro) e le progressioni di accordi perfetti maggiori, fermandosi sulla nota alta, sono efficacissimi all'uopo.

Per quanto riguarda i registri, si dovrà cercare di passare da uno all'altro con naturalezza, evitando quella specie di sussulto che la voce fa appunto quando cambia registro; cosa questa che si riscontra specialmente nel passaggio dal registro di petto a quello di mezzo o di testa.

Il miglior esercizio per l'unione dei registri è quello di cantare con una vocale sola, in un fiato solo, tre o quattro note appartenenti a due registri; per es.:

avendo cura di frenare la respirazione e di eseguire l'esercizio a mezza voce, e successivamente *crescendo* e *diminuendo* di forza.

In seguito sarà molto efficace, così per l'unione dei registri come per l'intonazione e per lo sviluppo dei suoni acuti, eseguire una serie di cinque o sei note che procedono per semitoni: prima ascendente, poi ascendente e discendente.

Tutti gli esercizi di emissione e di impostazione della voce dovranno essere fatti senza gridare, con voce naturale, lentamente e facendo respiri interi. Nell'emissione di una nota, sia essa corta oppure lunga, tutta la quantità d'aria che passa dalla laringe deve essere adoperata per le vibrazioni e trasformata in suono; bisogna dunque non solo evitare lo spreco d'aria, ma qualsiasi sforzo, ed emettere il suono impiegando la minor fatica possibile, perchè, per mettere in vibrazione le corde vocali, basta una piccolissima quantità d'aria, anche dove la voce

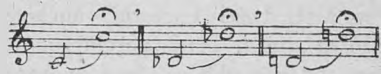
deve avere molta forza, cosa questa che dipende in parte dall'espirazione; si dovrà quindi sempre frenare quest' ultima, perchè non la quantità dell' aria dà la forza alla voce, bensì il modo con cui questa mette in vibrazione le corde vocali. L'aria si economizza rallentando e moderando l'azione dell'apparecchio respiratorio.

Per l'emissione e l'impostazione della voce gli esercizi migliori saranno i seguenti:

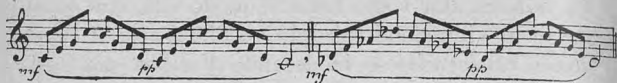
1° la scala naturale diatonica (in tono di *do maggiore*) eseguita con note lunghe, tenute, in tutta l'estensione della voce, e facendo una sola nota ogni espirazione;

2° progressione per semitoni di accordi perfetti maggiori, tenendo lunga la nota più alta e facendo un'espirazione per ciascun accordo:

ecc. per tutta l'estensione della voce.

3° intervalli di ottava; ciascuno per ogni espirazione:

ecc. per tutta l'estensione della voce.

4° l'accordo perfetto maggiore, ascendendo, e il suo relativo accordo di settima dominante, discen-

dendo; due volte di seguito per ogni espirazione: la prima volta *mezzo-forte*, la seconda *pianissimo*:

ecc. per tutta l'estensione della voce.

In tutti questi esercizi l'attacco della voce dovrà essere dolce, e non aspro o gutturale; dapprima s'impiegherà soltanto la vocale *A*, un po' chiusa, tendente alla *O*, poi successivamente le altre vocali, ma sempre un po' chiuse, rotonde, e mai aperte.

Nel primo e nel secondo dei suindicati Esercizi, quello cioè sugli accordi perfetti maggiori, e quello sugl'intervalli di ottava, (entrambi efficacissimi per impostare la voce nelle note acute e per aumentarne l'estensione) per eseguire la nota più acuta, anzichè spingere si dovrà leggermente trattenere la pressione dell'aria, o del fiato, come suolsi dire; soltanto dopo d'aver intonato questa nota *piano* e impostata con esattezza, si potrà svilupparla con un *crescendo*, fino al *mezzo-forte*.

Infine si tenga presente che questi esercizi dovrebbero essere fatti tutti i giorni, anche da chi è già in grado di cantar bene, perchè servono a scaldare la voce, ad accordarla (che è quanto dire mantenere in perfetta corrispondenza l'organo vocale con l'orecchio), ad aumentare la capacità dei polmoni, a far acquistare quindi una lunga e buona respirazione.

7. Modo di cantare.

Per il canto in generale, tanto se trattato individualmente quanto collettivamente, sia esso da teatro o da sala e serva così per le famiglie come per le scuole, si dovrà badare più alla qualità della voce che alla quantità. Così pure è necessario possedere buon orecchio e disposizione per la musica.

Ciò premesso, a parte l'emissione e l'impostazione e quanto riguarda il meccanismo del canto, si dovrà prestare tutta la cura per cantar bene, poichè il canto ha lo scopo di dilettare.

Le condizioni principali per cantar bene sono la *pronunzia* e l'*espressione*; trascurando l'una o l'altra non sarà mai possibile conseguire lo scopo, e colui che canta, anzichè dilettare, si farà appena tollerare.

La pronunzia dev'essere sempre corretta e informata alle leggi dell'ortografia e dell'ortoepia. Pur avendo per massima di cantare sulle vocali, non appoggiando il suono sulle consonanti e precisamente in questo modo:

le consonanti, tanto semplici quanto doppie, devono risultare sempre chiare in modo che chi canta deve far comprendere esattamente le parole che pronunzia, anche cantando *pianissimo*. Ugualmente

tutti gli accenti tonici delle parole devono risultare evidenti.

Lo stesso si osserverà per tutte le parole nelle quali, per l'omonimia, non si ottiene chiarezza se non accentando esattamente le vocali, pronunziandole cioè strette o larghe, a seconda del significato della parola:

téma e *tèma*
óra e *òra*
sóle e *sòle*

Per quanto riguarda l'espressione, siccome la musica vocale, per mezzo delle parole, esprime un determinato sentimento, colui che canta dovrà dare alla voce le inflessioni a seconda della forza delle parole e del sentimento che esprimono; in altri termini « esprimere il loro senso » sia in particolare su ciascuna parola, come nel complesso.

Cantare *forte* nelle note acute, qualunque sia il sentimento da esprimere, oppure urlare, quando la frase si arresta o finisce sopra una nota acuta lunga è pessima abitudine, comune a gran parte dei cantanti e che dimostra quanta poca serietà e coscienza abbia avuto la loro scuola. Questo potrà essere mezzo sicuro per ottenere un effettaccio volgare e strappare l'applauso al pubblico ignorante, ma dal lato artistico sarà sempre una aberrazione.

La parte musicale però, che è strettamente legata alla parola, non deve essere né sacrificata né trascurata; i movimenti, il colorito, l'accentuazione, lo stacco dei tempi, i rallentando e gli affrettando, sono tutte cose che non possono cedere al capric-

cio di chi canta, e ciò per la ragione che sono basate su principi certi. Anche nell'espressione, si dovrà badare di mantenersi sempre nella giusta misura, senza eccedere in nessuna parte; si tenga presente che i più grandi effetti si ottengono coi mezzi più semplici e naturali. Perciò, come nell'atteggiamento della persona e nella respirazione, così nel cantare, si dovrà aver per massima «la naturalezza».

Infine si dovrà badare che tutte le note riescano chiare di per sé, evitando di trascinare la voce da una nota all'altra col cosidetto *portamento*. Il portamento è una maniera di esecuzione che può essere molto efficace se usato con parsimonia e sopratutto bene, badando essenzialmente di non esagerare, strisciando la voce troppo lentamente.

L'attenzione dev'essere richiamata sulle due note da congiungere, attenendosi puramente alla vera e propria definizione della parola, che significa *portare la voce*.

8. Modo di studiare.

Come in tutti gli strumenti, così nella voce, i progressi dipendono più dalla cura coscienziosa portata negli studi, che dal numero di ore impiegate nell'esercitarsi; ma per non rendere vana questa affermazione, è necessario prendere anche una via di condotta razionale, per quanto riguarda l'ordine degli esercizi.

Pur non considerando coloro che aspirano a divenire artisti di canto, e pei quali occorre un

corso di studio speciale e lungo [1], i dilettanti dovranno assoggettarsi a fare uno studio regolare e serio, per quanto esso possa essere sommario e ridotto. Invece la maggior parte dei dilettanti si dedica al canto perchè crede che « per cantare non occorre studiare! ». Niente di più falso. Anche avendo una voce bella, impostata naturalmente, se questa non sarà coltivata, non si potrà mai cantar bene e si otterranno sempre risultati men che mediocri.

Dopo dunque d'aver appreso una buona respirazione, una buona emissione ed una sicura impostazione della voce, e dopo di aver conseguito uguaglianza in tutta l'estensione della voce con l'uniformità di timbro delle singole vocali e con l'unione dei registri, studio questo che deve durare almeno qualche mese, non si potrà ancora cantare delle romanze. Farà seguito lo studio degl'intervalli, di qualche scala e degli arpeggi; questi esercizi sono efficacissimi per far acquistare sempre maggior sicurezza nell'intonazione e pastosità nella voce. Vengono quindi gli esercizi sulle consonanti ed il solfeggio.

Lo studio delle consonanti dovrà esser fatto dapprima accoppiandole alle vocali, successivamente sopra note centrali, quindi formando monosillabi e parole intere, estendendo gradatamente gli esercizi tanto nelle note acute quanto nelle basse.

Negli esercizi delle consonanti, cantando sulla medesima nota gruppi di monosillabi o parole intere, si dovrà badare sempre che la voce sia continuata, senza interruzioni e mantenga uguale inten-

---

[1] Vedi *Arte e tecnica del canto* dello stesso Autore (Milano, Hoepli).

sità; così pure il timbro della voce non dovrà subire alcuna modificazione. Le vocali, anche se intercalate dalle consonanti, dovranno venir emesse con le stesse norme e principi esposti nell'impostazione della voce, perchè le consonanti non fanno che rendere più marcati i loro accenti; il canto dev'essere sempre *vocale*.

La combinazione ottenuta con tutte le diverse consonanti in unione alle differenti vocali, passando in tutti i domini della voce, se sarà bene applicata, offrirà grandi vantaggi e farà sì che, quando si dovrà veramente cantare, il cantante non si troverà più impedito dall'ostacolo della pronunzia di combinazioni nuove e potrà quindi dedicare tutta la cura all'espressione.

Per quanto riguarda il solfeggio, come sarebbe gravissimo errore impiegarlo quale esercizio preliminare del canto e per apprendere l'emissione vocale, così è da osservarsi che esso da solo non basta per esercitarsi con le consonanti, non è quindi sufficiente per giungere al punto di poter unire il suono alla parola, per la ragione semplicissima che nei monosillabi **Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si,** manca la vocale *U* e si impiegano solamente sei consonanti; le combinazioni sono dunque troppo limitate per conseguire lo scopo.

Il solfeggio sarà fatto, non cogli esercizi di meccanismo, quali le scale, gli arpeggi, ecc., bensì con esercizi di carattere melodico, e ciò di preferenza dopo aver esercitato tutte le consonanti in unione alle vocali e ottenuto correttezza nell'emissione e nell'articolazione.

In seguito, dopo circa cinque o sei mesi dall'inizio dello studio del canto, si potrà cantare con le parole, cominciando dalle Melodie o dalle Romanze facili e mai dai Pezzi d'opera; questi non solo hanno maggiori difficoltà tecniche, ma esigono quasi sempre una grande estensione di voce.

Quando però si comincia a cantare Romanze, non si dovrà trascurare del tutto gli esercizi fatti precedentemente; sarà quindi molto utile impiegare giornalmente almeno un quarto d'ora, per una scala lenta, a respiri interi (facendo una nota per ciascun respiro), per delle scale rapide, per arpeggi od altri esercizi di meccanismo. Sopratutto la scala *lenta* non deve mai essere abbandonata, anche dagli artisti: essa, fatta bene e con cura, in modo che ciascuna nota venga sostenuta con uguaglianza, costituisce il miglior esercizio per l'intonazione della voce e per una bella emissione, e nello stesso tempo serve a sviluppare la capacità dei polmoni, a regolare la respirazione e ad impedire che, cantando, venga a mancare il fiato.

Il solfeggio pure dovrà essere continuato, perchè esso costituisce una buona ginnastica della voce.

Tutti gli esercizi di meccanismo, chiamati anche *vocalizzi*, si faranno generalmente con la vocale *A* chiusa, tendente verso l'*O*, badando però di non trascurare le altre vocali; in questo modo si otterrà uguaglianza di timbro e robustezza di suono in tutta l'estensione della voce, qualunque sia la vocale con cui si dovrà cantare.

Per non stancare la voce e per educarla con profitto, nei principi, lo studio dovrà essere limitato

ad un'ora circa ogni giorno; solo in seguito, quando si canteranno delle Romanze, il tempo impiegato giornalmente per il canto potrà sorpassare il limite suddetto. In questo caso, sarà molto opportuno dividere in due volte il tempo da impiegarsi.

Tali norme però non sono assolute: possono essere variate da individuo a individuo per ragioni diverse di temperamento, di costituzione fisica ecc. Un buon insegnante deve tener presente che il canto, se trattato bene, non deve mai recare senso di stanchezza o fatica, perciò tutti gli esercizi in generale dovranno essere fatti con voce naturale e senza gridare.

Infine non va dimenticato che lo studio del canto si fa con l'aiuto del pianoforte, ma questo deve servire di guida e niente più; l'eseguire al pianoforte tutte le note che fa la voce è una pessima abitudine.

La voce dovrà basarsi sugli accordi, ossia sull'accompagnamento che fa il pianoforte, il quale eseguirà le note del canto soltanto per correggere le incertezze e per far afferrare dall'orecchio i passi difficili per quanto riguarda l'intonazione.

Sarà necessario, anche per i dilettanti di canto, la conoscenza della teoria musicale, specialmente degl'intervalli; questi ultimi poi, non solo si dovranno conoscere teoricamente, ma dovranno essere applicati praticamente. In questo modo, chi canta, prima ancora di aprir bocca, saprà ciò che farà e ciò che deve fare la sua voce.

Nota. — Per quanto riguarda la scelta del Metodo è da osservarsi che molti sono i Metodi e buoni; tutto dipende dal modo con cui essi vengono impiegati. Però,

senza ricorrere al Metodo propriamente detto, saranno sufficienti quei libri che modestamente riuniscono gl'intervalli, le scale, gli arpeggi e gli esercizi di meccanismo in generale; questi sono più economici e, senza dubbio, più pratici.

Dopo gli esercizi di emissione e impostazione della voce, che saranno fatti senza alcun libro di testo (tenendo anche presente che non tutte le voci vanno educate e trattate nello stesso modo, o con i medesimi esercizi) per gl'intervalli, per le scale, e per gli esercizi tecnici in generale, saranno convenienti: il *Metodo* del PANSERON, la *Scuola di canto* del ABT (Ed. Litolff o Peters) oppure il piccolo *Metodo* del PANOFKA (Ed. Ricordi) adottato dal R. Conservatorio di Milano.

Per il solfeggio, le 50 *Lezioni di canto* del CONCONE, e come studio preparatorio alle romanze, il *Metodo di canto italiano per camera* del VACCAJ (Ediz. Ricordi).

Tutte queste sono opere sperimentate e di indiscutibile valore, specialmente per coloro che non tendono a divenire artisti di canto.

Per quanto riguarda la scelta delle Romanze, il repertorio è estesissimo. Per cominciare però, saranno sempre da preferirsi quelle del TOSTI, DENZA, QUARANTA, ROTOLI, PALLONI, TIRINDELLI; questi autori, benchè già vecchi e alquanto sfruttati, hanno il vantaggio che nelle loro composizioni, facili e melodiose, la voce viene trattata molto bene, così per quanto riguarda l'estensione, come per la struttura melodica e armonica delle composizioni stesse.

Come studio efficacissimo e serio, e come pezzi da tenersi in repertorio non devono essere trascurate le Canzoni (*lieder*) di Schumann e di Schubert e così pure la *Raccolta di musica antica italiana* compilata dal I ARISOTTI (ediz. Ricordi) nella quale vi sono pregevoli composizioni di Gluck, del Paisiello, del Martini, dello Scarlatti, del Pergolesi, ecc. ecc.

9. Il canto corale.

Il canto corale è la riunione di più voci che cantano insieme, in coro: all'unissono, a due, a tre o più parti (vedi Capitolo I, paragrafo 15).

Secondo lo scopo per cui viene coltivato e gli elementi che compongono il coro, il canto corale va distinto in tre specie:

1ª canto corale scolastico;
2ª canto corale nelle scuole normali;
3ª canto corale artistico.

Il *canto corale scolastico* è quello praticato negli asili d'infanzia e nelle scuole elementari, rispettivamente dai bambini e dai ragazzi d'ambo i sessi. L'insegnamento viene fatto in generale per imitazione o, come suol dirsi, ad orecchio, e l'esecuzione è limitata a brevi e facili canzoncine, per lo più all'unissono, le quali servono non solo di riposo e di ricreazione allo studio, ma anche a educare ed a sviluppare il gusto musicale, il quale a sua volta influisce sull'educazione morale.

Il *canto corale nelle scuole normali* ha essenzialmente lo scopo di far giungere le alunne (o gli alunni se si tratta di scuole normali maschili) al punto di saper a lor volta, quando saranno licenziate maestre, insegnare il canto negl'istituti di educazione elementare e infantile. Esse alunne non devono quindi cantare sempre tutte insieme o, peggio, passivamente ad orecchio come nelle scuole elementari,

bensì abituarsi anche a cantare da sole, individualmente, e, quando saranno in grado, ad insegnare qualche canzoncina durante le lezioni di tirocinio; devono saper leggere la musica, possedere una solida coltura musicale teorico-pratica e didattica, infine conoscere tutte quelle nozioni che si riferiscono alla formazione e alla educazione della voce nei bambini e nei ragazzi.

L'insegnamento deve perciò essere informato a questi principi e avere un indirizzo tutto speciale. Nella scuola normale (in 2ª e in 3ª classe, mai in 1ª) non è escluso che si possa far eseguire anche qualche coro artistico a due o più parti; in questo caso, come nello studio pratico degli Esercizi e delle Canzoncine, le alunne, abbiano esse poca o molta voce, brutta o bella, devono sempre cantare tutte. La scuola normale non è una scuola corale dove senz'altro si scartano le voci che non posseggono tutti i requisiti necessari, bensì una scuola professionale: gli alunni della scuola corale devono *saper cantare* e sono cantori, le alunne della scuola normale invece devono *saper insegnare il canto*, e per insegnare il canto non occorre essere né cantori né cantanti, basta intonare e saper accennare sottovoce, con esattezza, una melodia qualsiasi.

Il *canto corale artistico* è quello che viene coltivato nelle vere e proprie scuole corali, sia di adulti che di ragazzi; esso mira sopra tutto ad ottenere esecuzioni artistiche di musica nei diversi generi: religioso, teatrale, da concerto ecc. Gli alunni sono effettivamente cantori o coristi, devono perciò saper leggere la musica e possedere buona voce, intonata, che abbia tutti i requisiti necessari.

Osservazione. — Riguardo la scelta di un Metodo o di una raccolta di Solfeggi per servirsene come guida nell'insegnamento, si vedrà che parecchi, anzi la maggior parte di questi libri portano l'intestazione: *Metodo di canto corale ad uso delle Scuole Normali ed Elementari,* oppure ... *ad uso delle Scuole Normali, Scuole corali, Istituti di educazione ecc. ecc.* Niente di più falso.

Come è stato detto, il canto delle Scuole Elementari, o scolastico, è cosa tutta diversa dal canto delle Scuole Normali e da quello delle Scuole corali, quindi un Metodo od una raccolta di Solfeggi, che saranno ottimi per una Scuola corale, non serviranno per una Scuola Normale e tanto meno per una Scuola corale; così viceversa.

Se nei primi principi l'insegnamento della musica, o meglio, del canto con l'applicazione della teoria, e così pure l'educazione della voce, sono press'a poco uguali tanto nelle Scuole corali quanto nelle Scuole Normali (ed anche nelle ultime classi delle Scuole Elementari, quando i fanciulli possono cantare e leggere la musica) in seguito, l'indirizzo dovrà essere man mano diverso e uniformato allo scopo da raggiungere. Bisogna quindi attenersi a quei Metodi o raccolte di Solfeggi particolarmente scritti per quel dato genere di canto corale; ad esempio:

per le Scuole Elementari: PACHNER, *Guida pratica per il canto corale* (Ediz. Paravia);

per le Scuole Normali: MAGRINI, *Corso completo di musica vocale*;

per le Scuole corali: PAPIN, *Metodo pratico di musica vocale* (Ediz. Leduc), oppure: ARNOUD, *Lezioni e Solfeggi a due voci uguali* (Ediz. Leduc).

10. La voce nell'infanzia.

Benchè i bambini, d'ambo i sessi, nell'età di 3 anni, non siano in realtà capaci di cantare ma soltanto di imitare approssimativamente dei suoni o dei frammenti di melodie, che vengono loro fatti ripetutamente sentire da vicino, è questa l'età in cui si può considerare che la voce entra nel cosidetto dominio musicale; prima dei 3 anni, essa non emette che suoni falsi o incerti.

Una ragione anche, che induce a trattare la voce da quest'età, si è perchè appunto a 3 anni compiuti, e non prima, i bambini vengono ammessi negli asili infantili, e negli asili, come ognuno sa, il canto non manca mai e fa parte importante dell'educazione del bambino.

Se però negli asili, specialmente coi criteri pedagogici moderni, l'educazione generale del bambino viene svolta e sviluppata in modo razionale e scientifico, non si può dire la stessa cosa per quello che riguarda il canto in particolare. Questo ramo di educazione, che realmente dovrebbe essere tale perchè non solo sviluppa l'orecchio, il senso e il gusto musicale, ma costituisce una ginnastica dei polmoni e di tutti i muscoli che contribuiscono alla azione del canto ed è fisiologicamente sano, viene per lo più trattato con empirismo e preso con leggerezza, come cosa secondaria, di nessuna importanza.

Si osservi infatti che nella maggioranza degli

asili, quasi tutte le canzoncine che vengono insegnate ai bambini hanno un'estensione sbagliata od una fattura che le rendono contrarie ad ogni legge pedagogica e fisiologica infantile.

A questo inconveniente se ne aggiunge poi un altro: le maestre degli asili d'infanzia, che non sempre hanno a loro disposizione un pianoforte od un armonium per stabilire esattamente l'altezza del tono, obbligheranno i bambini a cantare secondo l'altezza della propria voce; cosicchè, quelle, la cui voce è di soprano, nell'intonare una canzoncina, prenderanno istintivamente un tono più alto di quello che prenderanno quelle maestre, la cui voce è di contralto. Nel primo caso vi sarà molta probabilità di sforzare la voce, perchè spinta oltre i limiti dell'estensione negli acuti; nel secondo, di stancarla e fiaccarla, spingendola troppo nelle note basse.

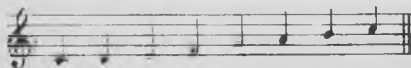
Infine, negli asili, è sistema generale di far cantare i bambini a piena voce, o peggio, di farli strillare a più non posso e senza misericordia.

I danni che derivano da tutto ciò sono grandi, tanto dal lato musicale quanto da quello fisiologico ed igienico. Molte vocine graziose ed intonate e che col tempo avrebbero potuto divenire forse voci pregevoli, devono la loro rovina agli asili ed in generale alle scuole; nell'infanzia, e così pure in seguito nell'adolescenza, le corde vocali, essendo molto delicate, sono suscettibili tanto di sviluppo quanto di rovina.

La prima circostanza da tenersi in considerazione per educare il canto nei bambini è l'*estensione della voce*.

ESTENSIONE DELLA VOCE DAI 3 AI 4 ANNI:

DAI 4 AI 5 ANNI:

DAI 5 AI 6 ANNI:

Questa sarebbe l'estensione pratica individuale, perchè tutte le note possono venir emesse dai singoli individui con una certa facilità.

Facendo però cantare diversi bambini insieme, cioè in coro, è da osservarsi che sovente si può ampliare di qualche nota, così negli acuti come nei bassi, l'estensione testè indicata, perchè il bambino, trascinato istintivamente ad imitare il suo vicino o la maestra, potrà in breve tempo emettere con giustezza delle note che da solo non potrebbe.

Siccome in pratica difficilmente avviene di dover insegnare il canto ad una massa di bambini, tutti della medesima età, sarà sempre più prudente limitare l'estensione e attenersi ad una via di mezzo.

Estensione di un coro di bambini
dai 3 ai 6 anni:

In generale, per determinare con esattezza l'estensione della voce da applicarsi praticamente ad un coro di bambini di differente età, per es. dai 3 ai 5 anni, dai 4 ai 6, dai 4 ai 7 e così via (badando sempre che dai minori di età ai maggiori non vi siano più di 3 anni di differenza) si potranno fissare, come limiti estremi, quelle due note, una negli acuti ed una nei bassi, che vengano emesse con naturalezza almeno dalla metà dei bambini che compongono il coro.

Fra i bambini di sesso maschile e quelli di sesso femminile vi sono lievi differenze di estensione e così pure di timbro, ma in un coro, queste scompaiono del tutto, di modo che dai 3 anni ai 6 si possono unire maschi e femmine e formare il cosidetto *coro misto*, per il quale si adotterà l'estensione già indicata.

❦

La causa per cui i bambini, quando entrano nell'età in cui la voce è suscettibile di educazione, non possono o provano difficoltà nel ripetere qualche melodia con esattezza, va cercata principalmente nell'estensione molto limitata della loro voce. Si osservi infatti che se

si canta ad un bambino una melodia semplice, impostata sopra quattro sole *note*, le quali corrispondano al centro dell'estensione della sua voce, egli la ripeterà con facilità bastante, nello stesso modo che ripete ed imita il grido degli animali e le diverse maniere di parlare, compreso gli accenti, degli adulti.

Stabilita l'estensione, si dovrà badare che le melodie e le canzoncine si aggirino di preferenza sulle note:

Questo sarebbe il centro della voce, ed è qui che si otterrà maggior volume di voce e più facilmente una sicura intonazione, perchè la voce parlata si aggira appunto su queste note.

In un coro di bambini d'ambo i sessi, dai 3 ai 6 anni, il centro della voce sul quale dovranno essere impostate le canzoncine, sarà il seguente:

Anche nelle voci infantili, specialmente nel quarto anno d'età, compiuto, si riscontrano i registri di *petto* e di *testa*; quello di *mezzo* invece è soltanto rap-

presentato (e non sempre) da una *nota* sola, la quale è come un passaggio dal registro di *petto* a quello di *testa*; questa *nota* però non ha un carattere proprio, perchè o si avvicina, quindi appartiene al registro di petto, oppure a quello di testa, secondo gl'individui.

Il limite medio dei registri dai 3 ai 6 anni sarebbe press'a poco il seguente:

Al contrario di quanto avviene per le voci adulte, nelle voci infantili non si tiene conto alcuno dei registri. Per impedire che il registro di petto superi i limiti, sarà sufficiente avere per massima di far cantare i bambini *sottovoce*.

Concludendo, per l'educazione del canto nei bambini si dovrà:

1º Tener presente che in una massa di bambini non ancora esercitati, vi sono taluni che, per la voce stonata, per la poca corrispondenza fra l'organo vocale e l'orecchio o, sovente, per timidità, non possono assolutamente cantare, donde la ne-

cessità di fare la selezione delle voci affinchè l'insegnamento porti ad una discreta esecuzione degli Esercizi e delle Canzoncine.

La selezione delle voci, che è quanto dire la divisione degli elementi *buoni* da quelli *negativi* (o che sembrano tali) non dev'essere mai fatta il primo giorno, qualunque sia l'età dei bambini da istruire: sarebbe un errore e un'imprudenza.

Per parecchi giorni di seguito si farà cantare da tutti i bambini in massa una Canzoncina semplice e facile, adatta alla loro età, affinchè i meno sensibili d'orecchio accordino la loro voce con i compagni e con l'insegnante, ed i più timidi s'incoraggino ad emetterla. Quindi si farà cantare la medesima Canzoncina da gruppi di quattro o cinque alunni per volta; se riesce bene, quel gruppo è buono, se riesce male si dovrà cercare qual è l'alunno che stona e separarlo dagli altri. Così si procede fino a che dalla massa si sono allontanati via via tutti gli elementi negativi, i quali dovranno tacere per circa un mese e limitarsi ad ascoltare attentamente i compagni.

Dopo questo periodo si proverà a far cantare dagli alunni *scartati*, prima insieme con tutta la scolaresca, poi da soli, in gruppo, una Canzoncina qualunque, già insegnata, e imparata bene dagli alunni *buoni*. Se il risultato è soddisfacente si potrà permettere loro di cantare con gli altri; in caso contrario si rimetteranno in silenzio o si scarteranno i refrattari rimasti. Questo esperimento va ripetuto più volte, alla distanza di qualche mese, perchè vi sono bambini che da principio si mostrano refrattari al

canto, mentre col tempo e con l'esercizio (anche del solo orecchio, cioè ascoltando senza cantare) riescono ad intonare discretamente.

2° Osservare che gli elementi che formano insieme il senso musicale sono: l'*orecchio*, la *voce*, il *senso tonale* e il *senso ritmico*, e che di questi elementi quello che più facilmente percepisce il bambino e che, in generale, ha più a sua disposizione, è il *senso ritmico*. Salvo casi eccezionali di aritmia, il senso ritmico, preso largamente quale ordine nei movimenti, non manca per natura nel bambino: sarà questione di regolarlo e renderlo cosciente; mentre la voce, l'orecchio e il senso tonale hanno bisogno di esercizio e di una vera e propria educazione particolare. Il ritmo perciò dev'essere la base sulla quale si sviluppano gli altri elementi.

Ciò premesso (e trattandosi, s'intende, di musica semplice, facilissima) prima di accingersi ad insegnare una Canzoncina, si farà una breve parafrasi sulla poesia che dovrà essere cantata; poi si farà imparare la detta poesia, a memoria, dai bambini, cercando di ottenere un'accentuazione ritmica non conforme alla cadenza del verso, bensì al ritmo della melodia, e dando alle sillabe l'esatto valore delle note corrispondenti; si farà recitare insomma la poesia a *tempo di musica*. In questo modo i bambini avendo regolato e stabilito il senso ritmico, quando dovranno cantare la poesia, riusciranno molto più facilmente ad applicare gli altri elementi che costituiscono il senso musicale.

Quindi, fatta sentire alcune volte la Canzoncina per intero, si dovrà insegnarla ai bambini, cantando

sempre assieme a loro, frase per frase sino a formare un periodo, avendo cura di non passare al successivo prima di aver ottenuto una buona esecuzione. Oltre alla chiarezza della pronunzia, all'intonazione, ai respiri giusti ed alla compostezza della persona, si dovrà prestare molta attenzione all'emissione delle vocali *A* ed *E*, affinchè riescano rotonde, un po' chiuse, e mai aperte, sgarbate, come istintivamente suole pronunciarle il bambino.

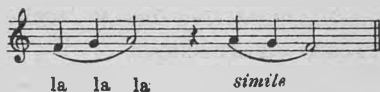
3° Nella scelta delle Canzoncine, che dovranno essere di genere *sillabico* (cioè a ciascuna sillaba corrispondere una nota) attenersi, a quelle che hanno una giusta estensione e tessitura e badare che siano facili, semplici, di frasi brevi, con ritmi regolari ed uniformi, e mai *acefali* come purtroppo si trovano in certe Canzoncine scritte per gli asili d'infanzia; che non abbiano note alterate, o troppi salti o modulazioni, ma che si aggirino su due o tutt'al più tre accordi del tono (tonica, dominante, sottodominante). Possono anche avere qualche passaggio di tono: questo però sarà alla dominante, oppure al relativo *minore*, se il tono principale è *maggiore*, al relativo *maggiore* se il tono principale è *minore*.

4° Far precedere lo studio delle Canzoncine da qualche esercizio di vocalizzo.

La voce parlata del bambino si aggira sulle note:

I primi esercizi vocali dovranno perciò cominciare da queste note, facendo pronunciare prima il

monosiliabo *la* e poi successivamente le vocali *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, un po' chiuse.

Ecco ad esempio alcuni esercizi, disposti in ordine progressivo, per bambini dai 3 ai 6 anni:

Questi esercizi, fatti bene e con cura, hanno il vantaggio di far acquistare intonazione, di uniformare il timbro delle diverse vocali e di rendere la voce più rotonda ed armoniosa.

Al fine di non stancare la voce, specialmente dal 3° al 4° anno, sarà opportuno impiegare non più di 10 minuti il giorno per questi esercizi; per il rimanente, in media, il bambino non deve cantare più di due volte il giorno (mattino e pomeriggio) impiegando circa mezz'ora per volta, compresi gli intervalli di riposo.

Questo limite però può essere anche superato, senza tema di nuocere: cantando in un coro piuttosto numeroso, i bambini si sostengono a vicenda e non si stancano.

5° Aver molta cura che i bambini stiano attenti, composti e ordinati, che cantino in piedi, e mai da seduti, che tengano ferma la testa, la bocca aperta e i denti non stretti. Ricordare pure che il canto è piacevolissimo ai bambini, ma che la loro resistenza nell'applicazione (anche nella musica, dove non fanno alcuno sforzo intellettuale) è molto limitata; perciò, appena si rileva disattenzione o segni di stanchezza, conviene interrompere l'esercitazione e mettere la scolaresca in riposo.

6° Far cantare i bambini prima sottovoce, poi con l'emissione naturale della loro voce, senza obbligarli a sforzarla; questo è l'unico mezzo per ottenere un perfetto unissono in un coro di bambini, perchè questi avvertiranno da se stessi le incertezze d'intonazione e da se stessi, per imitazione, si correggeranno.

7° Far cantare i bambini sempre in coro e mai da soli; se nell'insieme si riscontrano incertezze di intonazione o emissioni sgarbate, per correggere questi difetti, si prenderanno gruppi di 4 o 5 bambini per volta. Come è già stato detto, il bambino, cantando in coro, è trascinato istintivamente ad imitare i suoi vicini ed in breve emetterà con giustezza delle note che da solo non potrebbe.

8° Infine l'insegnante, se non potrà avere a sua disposizione un pianoforte od un armonium, dovrà almeno procurarsi un *corista*, su cui regolare la propria voce per dare sempre il tono esatto e non casualmente, più alto o più basso di quello che deve essere.

È superfluo aggiungere poi che i bambini, almeno fino all'età di 7 anni compiuti, devono cantare per imitazione, o come suol dirsi ad orecchio; sarebbe uno sproposito pretendere da loro la lettura delle note.

Un ottimo sistema è quello di unire il canto ai giuochi froebeliani, perchè il bambino, cantando quanto effettivamente il giuoco rappresenta, capisce quello che dice, quindi canta più volontieri, ottenendo maggior profitto.

Nota. — Benchè siano rari i libri che raccolgono canzoncine veramente adatte ai bambini dai 3 ai 6 anni,

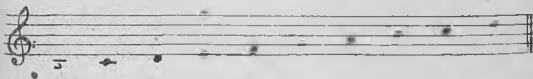
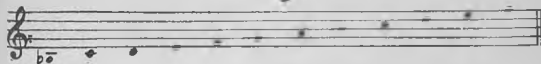
tuttavia non ne mancano; anzi vi sono molte raccolte di Canti, ma hanno l'inconveniente di contenerne due o tre buoni, mentre il resto è arido, scipito e poco adatto. Delle canzoncine per bambini, pubblicate, sono consigliabili i 24 *Canti educativi* (Ediz. Ricordi, N. 102822); i 60 *Canti e Giuochi* del CAPUTO (Napoli); il *Canzoniere patriottico del piccolo italiano* del VISONÀ (Vicenza); il *Canzoniere dei bimbi piccini* del SINCERO (Ed. Capra, Torino); i *Canti* del CERTO (Ediz. Paravia); il 1º volume dei *Canti* del BATTISTINI (Ediz. Carisch) ecc. ecc.

11. La voce nell'adolescenza.

Dall'età di 7 anni all'età di 14 circa, la voce può venir educata non soltanto con criteri pedagogici, scolastici, ma anche artistici. Infatti dall'età di 8 o 9 anni i fanciulli possono già far parte delle Scholae Cantorum e delle Cappelle; da quest'età, le loro voci, dette anche *voci bianche*, possono venir impiegate per l'esecuzione della musica vocale classica e di stile contrappuntistico.

In questo periodo il timbro della voce non è più incolore come nell'infanzia, ma viene man mano formandosi armonioso e definito. Esso inoltre si determina nettamente nei due sessi, in modo da poter distinguere la voce dei maschi da quella delle femmine, tanto se cantano in coro quanto isolatamente; il timbro delle voci maschili è più robusto di quello delle voci femminili, mentre la caratteristica di queste ultime è d'avere il timbro più dolce e più delicato.

L'estensione della voce acquista a sua volta maggior ampiezza, presentando in conseguenza più risorse dal lato artistico e pratico; in complesso però non vi sono notevoli differenze di estensione fra i maschi e le femmine, e quando hanno luogo, queste sono individuali, così che si può stabilire giustamente che nella medesima età l'estensione media dei maschi è uguale all'estensione media delle femmine. La differenza invece dei limiti d'estensione si riscontra negl'individui dello stesso sesso, dall'età circa di 7 anni in poi, per cui tanto i maschi soli quanto le femmine sole si possono dividere in due gruppi: *soprani* e *contralti*, o, come comunemente dicesi, *primi* e *secondi*; entrambi cantano insieme, ma quelli cantano una parte diversa e più acuta di questi.

ESTENSIONE DELLE VOCI D'AMBO I SESSI
DAI 7 AI 10 ANNI:

DAGLI 11 AI 14 ANNI:

Questa è l'estensione pratica per un coro dove tutte le voci cantano all'unissono.

In un coro dove le voci vengono divise in *soprani* e *contralti*, per i primi si stabilirà un'estensione corrispondente ad una nota più alta (così nei bassi come

negli acuti) dell'estensione media testè indicata, per quella data età; per i secondi invece, una nota più bassa.

Si tenga pure presente che non si deve mai far cantare fanciulli fra i quali vi sia troppa differenza di età, per esempio: quelli di 6 anni assieme a quelli di 14; prima di tutto i limiti dell'estensione sono diversi, poi, quand' anche si dovesse stabilire una media, le voci dei più anziani, aventi maggior robustezza, coprirebbero del tutto, o quasi, quelle dei più giovani, e comprometterebbero la fusione del coro.

Un complesso possibile di voci e nello stesso tempo equilibrato, tanto trattandosi di coro all' unissono quanto diviso in due parti (soprani e contralti), si può avere riunendo fanciulli dagli 8 ai 12 anni circa.

In questo caso l'estensione pratica sarà press'a poco quella fissata per i fanciulli dagli 11 anni ai 14; per maggior esattezza (come si pratica per le voci infantili) si potranno stabilire come limiti estremi quelle due note, una negli acuti ed una nei bassi, che vengono emesse con naturalezza almeno dalla metà dei fanciulli che compongono il coro. Così si farà tanto per il coro in cui tutte le voci cantano all'unissono, quanto per il coro diviso in *primi* e *secondi*; in questo caso ciascun gruppo verrà considerato come un coro a sé.

Si tenga infine presente che tutti i limiti d'estensione delle voci, indicati per le diverse età del fanciullo, non sono assoluti; nelle scuole, da un anno all'altro, variando gli alunni, variano anche le loro capacità vocali, per cui può avvenire che con alcuni

alunni si possa raggiungere un'estensione che gli anni precedenti, con altri alunni, non era stato possibile raggiungere.

Come base, nelle scuole elementari, si potrà stabilire che negli acuti, gli alunni non dovranno sorpassare la nota *mi* sul quarto spazio, in chiave di violino, e nei bassi, non dovranno scendere oltre il *si bemolle* sotto il rigo, pure in chiave di violino; mentre nelle vere e proprie scuole corali, dove gli elementi sono scelti, e sono tutti cantori, i soprani potranno giungere negli acuti fino al *sol*, e talvolta anche al *la*, sopra il rigo, ed i contralti fino al *mi* nel quarto spazio.

Se nell'infanzia non è necessario, nell'adolescenza si dovrà invece tener molto conto dei registri; questi, come il timbro, risultano sempre più distinti, specialmente nelle voci maschili.

Non vi ha una nota fissa che delinea il limite di ciascun registro; ciò dipende non tanto dall'età quanto dai singoli individui. Tuttavia, prendendo una media, il limite dei registri della voce dai 7 anni circa ai 14 sarebbe il seguente:

È da osservarsi che i fanciulli in generale, i quali non sanno impostare la voce, spingono le note di

petto fino al *do* nel secondo spazio, ed in conseguenza sforzano la voce e strillano; questo fatto (che è antifisiologico, ed è causa principale della rovina di tante voci) trae sovente in errore coloro che insegnano il canto, senza possedere le nozioni necessarie. Nelle scuole è infatti usanza di ritenere che il fanciullo non possa cantare al di là di una limitata estensione senza urlare, perciò i limiti della vera estensione vengono ristretti di molto, viene trascurata la voce di testa, per non saper come impostarla, e tutta l'educazione del canto si riduce all'emissione delle note di petto, le quali, spinte oltre i limiti di questo registro, non saranno mai belle e saranno troppo poche, rispetto all'estensione che effettivamente possiede la voce dei fanciulli e in base alla quale viene composta la musica vocale tutta.

Per evitare l'istintiva tendenza che hanno i fanciulli a spingere le note del registro di petto oltre il limite, la prima cosa da osservarsi sarà quella di farli cantare *piano*, senza sforzare la voce, e con l'emissione naturale; solo in questo modo le note troveranno la loro risonanza nelle giuste cavità.

Quando il fanciullo, dopo aver emesso successivamente tutte le note del registro di petto sui gradi della scala di *do maggiore*, non sarà capace di passare nel registro di mezzo ed in quello di testa, e invece comincerà a sforzare la voce, si dovrà procedere in senso inverso e precisamente partire dalle note più acute, obbligando il fanciullo a cantare con le note di testa o, per meglio dire, di *falsetto*, termine questo che egli comprenderà più facilmente.

Man mano che dalle note acute si discende verso le basse, la voce entrerà naturalmente negli altri registri, in ispecie se si avrà cura di far rinforzare un po' l'emissione nelle note del registro di mezzo, questo ultimo non essendo altro che un passaggio fra il registro di testa e quello di petto.

Senza però ricorrere a questo procedimento, il mezzo migliore e più spiccio per impostare e per accordare bene la voce dei fanciulli sarà quello di far loro eseguire i due seguenti esercizi, con la vocale *O*, a mezza voce:

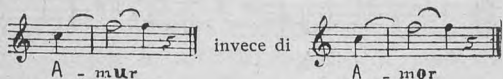
1° una progressione, ascendente per semitoni, di accordi perfetti maggiori

badando che sulla ultima nota di ciascun accordo, che dovrà essere tenuta un po' lunga, gli alunni non spingano la voce, emettendola con maggior forza (come viene forse loro spontaneo e naturale di fare), bensì il contrario, cioè che trattengano un po' la pressione del fiato affinchè questa nota venga cantata più sottovoce delle altre;

2° una progressione, pure ascendente per semitoni, formata dall'accordo di tonica, ascendente e da quello di 7ª dominante, discendente; due volte di seguito per ogni espirazione: la prima volta con voce naturale, la seconda *pianissimo*.

Si dovrà anche porre rimedio alla naturale tendenza che hanno i fanciulli di emettere, specialmente nelle note basse, le vocali *A* ed *E* aperte e di gola; ciò si otterrà facendo cantare queste due vocali un po' chiuse, tendenti verso l'*O*, e sottovoce.

Per facilitare poi l'emissione delle note acute, specialmente nel primo dei due suindicati esercizi, sarà conveniente servirsi della vocale *U*.

Lo stesso procedimento verrà usato nelle canzoni, quando a qualche nota acuta corrisponde una sillaba che contenga la vocale *O*; per es.:

I fanciulli che compongono il coro canteranno la vocale *U* invece di *O*, ma chi ascolta non avverte questa differenza e sente uscire dalla massa una bella nota, rotonda, sonora, che corrisponde perfettamente al suono della vocale *O*.

Così pure quando una nota acuta si trova sopra una sillaba che contenga la vocale *A*, sarà bene far cantare questa col suono della vocale *O*; anche in questo caso la differenza non sarà avvertita da chi ascolta, e l'effetto sarà migliore.

Oltre le progressioni di accordi, saranno efficaci altri vocalizzi fatti sulle note della scala di

do maggiore (scala naturale diatonica); prima una sola nota, lunga e tenuta, per ogni respiro, poi gruppi di più note, ascendenti e discendenti; come ad es.:

Si osservi che nell'esecuzione dei gradi congiunti della scala maggiore, ascendendo, i fanciulli hanno una istintiva e naturale tendenza ad abbassare (o come suolsi dire comunemente a «calare») la mediante, ossia il terzo grado. Per rimediare a questo inconveniente non sono necessari mezzi speciali; basta richiamare l'attenzione della scolaresca, obbligarla a prestare molto orecchio e sopratutto a cantare sottovoce.

❦

Lasciando stare qui le Scuole Corali e le Scholae Cantorum in particolare, le quali sono affidate alle cure di artisti della professione e di persone competenti, e trattando soltanto quanto può riguardare le scuole elementari, è da osservarsi che in queste ultime l'insegnamento del canto, essendo relativamente breve, dovrà essere altrettanto progressivo

e ben fatto, senza incertezze o dubbi, tutto basato su principi positivi e giusti o per meglio dire: fisiologici ed artistici.

Nella maggior parte delle scuole elementari l'insegnamento del canto viene fatto per imitazione, ossia ad orecchio, come nell'infanzia; in tal caso si seguiranno le stesse norme, già indicate (paragrafo 10). Però gli alunni d'ambo i sessi, dall'età di 8-9 anni, avendo già un discreto sviluppo intellettuale, possono studiare il canto non soltanto come Canzoncina imparata ad orecchio, ma con l'applicazione della teoria musicale, leggendo cioè la musica.

In ambedue i casi, così se l'insegnamento viene fatto per imitazione, come con l'applicazione della teoria musicale, si dovrà anzitutto e *prima d'ogni altra cosa* impostare la voce, curarne l'emissione in modo che essa sia naturale e senza sforzo alcuno, e uniformare il timbro in tutta l'estensione, facendo scomparire le differenze che esistono fra il registro di testa e quello di petto, e fra le diverse vocali.

Nella scuola di canto collettiva, siccome non tutti gli alunni progrediscono uniformemente e non essendo sempre possibile, per ragione di tempo, curare la voce di ciascuno in particolare, sarà necessario formare almeno dei gruppi di cinque o sei per volta. Voler impostare la voce ad un coro di alunni facendoli cantare tutti insieme, sarebbe una fatica che porterebbe risultati più che mediocri; si farà questo solamente dopo d'aver stabilita l'impostazione nei singoli gruppi.

Per il fatto che i maschi, quando entrano nelle scuole elementari, sono separati dalle femmine (fuor-

ché nelle scuole *miste*) non si avrà più il coro misto, quindi l'uniformità di timbro, nell'insieme, sarà più facilmente raggiungibile.

Riguardo il tempo da dedicarsi giornalmente allo studio del canto, non si possono stabilire limiti perchè nella scuola collettiva, e cantando in coro, i fanciulli si aiutano e si sostengono a vicenda, quindi resistono più a lungo. Come base però, per l'igiene, si potrà partire dal principio che i fanciulli non devono cantare senza interruzione più di mezz'ora di seguito.

Per quanto riguarda in particolare l'insegnamento del canto con l'applicazione della teoria musicale, esso dovrà essere fatto con giusto criterio.

Se le regole musicali non venissero sempre seguite da una pratica applicazione, il fanciullo verrebbe a possedere un materiale di leggi che non saprebbe applicare all'uopo, che creerebbero confusione e gli empirebbero la testa.

Affinchè il fanciullo abbia un valido aiuto mnemonico e quella distrazione tanto necessaria ad impedire il sovraccarico intellettuale, *regola* e *canto* devono essere alternate; in altri termini, ogni lezione sarà divisa in due parti: una *pratica* ed una *teorica* per modo che la seconda (si noti che è la *teorica*) sia di complemento alla prima e come conseguenza diretta di essa.

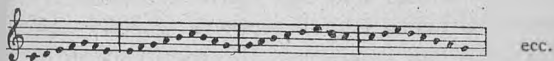
Si tenga inoltre presente che l'insegnamento del canto con l'applicazione della teoria non dev'essere fatto, in principio, subito con esercizi ritmici, ossia solfeggi cantati, i quali servono a far apprendere la divisione e l'intonazione contemporaneamente. Con questo indirizzo il profitto che si otterrà sarà sempre mediocre perchè gli alunni, preoccupati di dover dare a ciascuna nota il suo determinato valore, si renderanno ragione dell'altezza relativa dei suoni con molta difficoltà, e giungeranno quindi assai tardi a leggere con esattezza e ad intonare quello che leggono; canteranno sì, ma ad orecchio, con l'illusione di saper leggere.

Questo avviene appunto in numerose scuole corali, sia di ragazzi che di adulti.

L'insegnamento dovrà essere diviso in due parti distinte: *ritmo* e *intonazione*; entrambe svolte contemporaneamente ma separatamente.

Riguardo il *ritmo*, dopo la conoscenza delle note, che gli alunni impareranno leggendole a gruppi di quattro o cinque per volta, senza alcuna intonazione musicale, si passerà allo studio pratico dei primi valori musicali (dalla semibreve fino alla croma, e non oltre), dei relativi segni d'aspetto, del punto e della legatura di valore; quindi si faranno eseguire brevi e facili solfeggi, progressivi, prima nel tempo *due quarti*, poi *tre quarti*, infine nel tempo *ordinario*, s'intende sempre *parlati*, senza alcuna intonazione musicale. Più avanti, quando il fanciullo avrà acquistato sicurezza in questi primi solfeggi, potrà eseguirne altri, nei tempi *tre ottavi*, *sei ottavi* ecc., incominciando ad applicare gradatamente la *terzina di crome* e la *semicroma*.

Per l'*intonazione* invece che costituisce la vera e propria educazione dell'orecchio, si faranno leggere e cantare le note, chiamandole col loro nome, senza ritmo, senza alcun valore determinato.

Gli esercizi d'intonazione dovranno essere basati sul sistema melodico e sul sistema armonico; cioè sulle note della scala naturale diatonica (scala in do maggiore), ascendenti e discendenti per gradi congiunti:

e sulle note degli accordi di tonica, sottodominante e dominante, diretti, rivoltati e disposti in vari sensi, pure in tono di do maggiore:

Questi accordi, efficacissimi per stabilire il senso tonale, comprendono, come si vede, anche lo studio degl'intervalli più facili.

Fino dai primi esercizi d'intonazione bisognerà far ben comprendere agli alunni che le note **Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do** sono convenzionali, e che la scala non è soltanto una serie di note disposte in ordine graduato che incomincia col **Do** e finisce col **Do**, bensì una *serie di suòni* collegati fra loro da affinità naturali e aventi uno con l'altro determinati rapporti di distanza, i quali rapporti vengono espressi coi termini *tono* e *semitono*. Il senso di questa serie di suoni, chiamata *scala naturale diatonica*, è innato nel nostro orecchio, tanto è vero che, provando a far cantare dagli alunni la scala in *do maggiore*, a memoria, e prendendo quale punto di partenza un suono qualunque, che non sia quello corrispondente alla nota scritta **Do**, si osserverà che essi manterranno naturalmente, e senza preoccupazione alcuna, gli stessi rapporti di distanza fra i singoli suoni: un semitono fra il 3º e 4º e fra il 7º e l'8º, un tono fra tutti gli altri suoni.

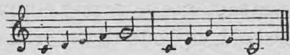
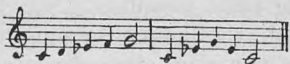
Ciò premesso, come esercizio pratico, si dovrà far sentire agli alunni, con la voce dell'insegnante, ad esempio il suono della nota *mi bemolle*; poi s'inviteranno ad eseguire a memoria (partendo da questo suono) la scala in *do maggiore*, oppure anche soltanto le prime cinque note, ascendenti e discendenti. In se-

guito, sempre cantando a memoria, alle note **Do Re Mi Fa Sol** si sostituiranno i nomi delle note giuste, quali corrispondono in effetto: **Mi Fa Sol La Si,** quindi si faranno cantare non più a memoria ma obbligando gli alunni a leggerle. Si osserverà che essi eseguiranno esattamente le prime cinque note, o se si vuole tutta la scala, in tono di *mi bemolle* maggiore, facendo i tre bemolli. Uguale procedimento verrà usato per tutte le altre tonalità.

Quando gli alunni si saranno resi ragione che tutte le scale non sono altro che la scala naturale diatonica, ossia la scala in *do maggiore*, trasportata più alta o più bassa, e che i diesis ed i bemolli impiegati nelle diverse scale hanno lo scopo di stabilire fra i singoli suoni le stesse proporzioni di distanza che avevano nella scala in *do maggiore*, sapranno leggere e cantare in qualunque tono, senza bisogno di studiare particolarmente ciascuna scala e rompersi il capo pensando ai diesis od ai bemolli posti in chiave.

Per lo studio pratico delle note alterate dai diesis e dai bemolli, che sarà fatto con qualche esercizio nella forma più semplice, si dovrà pure far osservare agli alunni che i semitoni ottenuti con le note alterate non presentano nulla di nuovo per l'esecuzione, perchè hanno lo stesso rapporto di distanza dei semitoni della scala naturale diatonica **Mi-Fa** e **Si-Do.**

Infine, riguardo la tonalità di *modo minore*, sarà conveniente, nei principi, limitarsi alle prime cinque

note della scala e al relativo accordo di tonica, facendo particolarmente rilevare che la *nota* la quale caratterizza il modo minore e lo fa subito distinguere dal modo maggiore è la *terza*, o terzo grado;

Questo esercizio dovrà essere trasportato in tutti i toni, con lo stesso procedimento già indicato per la scala naturale diatonica.

❦

Quando gli alunni avranno imparato separatamente il ritmo e l'intonazione, l'unione di queste due parti (che è quanto dire l'esecuzione dei solfeggi, ossia esercizi ritmici, cantati) riuscirà per essi molto più facile, ed il profitto che conseguiranno sarà rapido e reale.

Questo sistema è pure consigliabile per le Scholae Cantorum, per le Scuole Normali e per tutte le Scuole corali in generale.

Riguardo lo studio dei *Canti*, o Canzoni che dir si voglia, è assurdo pretendere che gli alunni leggano la musica cantando subito con le parole; essi dovranno eseguire il *canto* prescelto, prima come solfeggio parlato, senza alcuna intonazione musicale,

osservando l'esatto valore delle note e delle pause, poi come solfeggio cantato, badando alla tonalità, alle note alterate, e alla giusta intonazione, infine con le parole cantate, cercando di ottenere una corretta pronunzia conforme alle leggi dell'ortografia e dell'ortoepia, dando alla voce l'espressione e le inflessioni secondo il senso delle parole che cantano, e applicando i dovuti coloriti.

Prima di un *canto*, o di un solfeggio cantato, sarà molto utile far eseguire sottovoce dagli alunni, le prime cinque note della scala del tono in cui è scritto il canto od il solfeggio, e il relativo accordo di tonica; in questo modo si stabilirà nel loro orecchio il senso esatto della tonalità in cui devono cantare.

Come per i bambini, così per i ragazzi si dovrà badare molto affinchè stiano composti, ordinati e disciplinati, che tengano ferma la testa, che cantino a bocca aperta e coi denti disserrati, e che prestino sempre attenzione.

Chi istruisce un coro (come è già stato detto per l'educazione della voce nell'infanzia) se non potrà avere a sua disposizione un pianoforte od un armonium, dovrà almeno possedere un *corista*, o diapason, su cui regolare la propria voce, per dare sempre il tono esatto e non casualmente più alto o più basso di quello che dev'essere.

Quando poi le condizioni lo permetteranno, potrà dividere il coro in due parti, *primi* e *secondi*

e non limitarsi a far cantare sempre tutto il coro all'unissono. Il còro, diviso in due parti, non è soltanto cosa utile per le voci, stante la loro diversa estensione, ma serve pure a vincere la difficoltà che presenta l'esecuzione simultanea di due parti diverse. Si sa infatti per pratica che i fanciulli, anche i più capaci di eseguire una melodia da soli, o all'unissono, si troveranno subito impacciati nel sentire altri che cantano note diverse da quelle che fanno loro. Si noti poi anche che gli Esercizi, e così pure le Canzoni, a più parti, interessano sempre i fanciulli.

Nota. — Per lo studio del canto corale scolastico, con l'applicazione della teoria musicale, uno fra i migliori Metodi (come è stato suggerito al paragrafo 9) è la *Guida pratica per il canto corale* del M.º PACHNER. Anche le apposite *Carte murali*, coadiuvate da opportune dimostrazioni scritte dall'insegnante alla lavagna, sono praticissime per la conoscenza delle note e per gli esercizi d'intonazione.

Così pure il *Meloplasto* (quadro che rappresenta un rigo musicale, intersecato da quattro linee perpendicolari e coi cinque accidenti sovrapposti:

per modo che l'insegnante trasportando un bastoncino in alto o in basso, a destra o a sinistra, indica agli alunni

le note, coi rispettivi accidenti, che essi devono cantare, è molto utile per la scuola collettiva di canto.

Per quanto riguarda le Canzoni, molti sono i libri che ne raccolgono di veramente buone e nulla lasciano a desiderare, così dal lato artistico come da quello fisiologico. Per es.: *Il Canzoniere* dello ZINGERLE diviso in 7 fascicoli (Ediz. Ricordi); i 20 *Cori per ragazzi* del M.º PACHNER (Ediz. Paravia) e molti altri Canti dello stesso autore; i *Canti* del SACCHI (Ediz. Paravia); del TEMPIA; il 2º volume dei *Canti* del BATTISTINI (Ediz. Carisch); le *Melodie* del VARISCO (Ediz. Ricordi); *Il Canzoniere dei fanciulli* del SINCERO (Ediz. Sten); i *Canti ed i numerosi Cori facili, a 2 voci*, dello ZUCCHELLI, DE CHAMP, MALFETTI; la *Raccolta di Canti per le Scuole* del MAGRINI, ecc. ecc.

12. Muta o cambiamento della voce.

Nell'età della pubertà, la voce subisce un'evoluzione chiamata *muta* o *cambiamento della voce*: nei maschi, la voce scende gradatamente circa di un'ottava più bassa di quello che era precedentemente, acquista maggior robustezza, sonorità e timbro virile; nelle femmine invece, la voce si mantiene nella medesima altezza di prima, acquista soltanto maggior robustezza, estensione, e timbro caratteristico e definito, in altri termini muliebre.

Il vero e proprio cambiamento avviene dunque più particolarmente nei maschi, ed è di questi che si intende parlare, quando si accenna o si tratta della muta della voce.

Il cambiamento della voce avviene dall'età di 14 anni ai 15 circa, però varia a seconda della pre-

cocità o del ritardo dello sviluppo nei singoli individui: vi sono fanciulli in cui il cambiamento della voce si effettua prima dei 13 anni, ed altri in cui all'età di 15 anni, questo cambiamento non è ancora avvenuto.

Durante il periodo in cui avviene il cambiamento della voce, è sistema di tutti i maestri, ed è credenza generale inveterata, che non si possa, che non si debba far cantare gli alunni per timore che la voce si guasti, o peggio che corrano il pericolo di perderla. Ciò può avvenire, ma soltanto nel caso in cui il canto venga insegnato in modo empirico, quando non si sappia come trattare la voce e da che lato prenderla; questi, e non altri, sono i motivi che hanno dato origine alle assurde affermazioni che durante il cambiamento della voce non si possa cantare.

L'esperienza ha dimostrato luminosamente che il cantare in questo periodo di tempo non è punto dannoso dal lato fisiologico e, come dice il dottor Makenzie, non vi ha alcuna ragione perchè durante il cambiamento della voce si sospendano gli studi del canto; soltanto questi dovranno essere ben condotti e con le debite cautele.

Se si nota che un ragazzo è divenuto leggermente rauco, oppure che ha la voce oscillante e incerta, non gli si dovrà permettere di raggiungere le note acute: l'esercizio sarà limitato alle note medie soltanto, al fine di dare all'organo vocale il tempo di maturare.

In generale, a misura che i ragazzi perdono una nota acuta, ne acquistano una bassa; queste nuove

note basse verranno educate regolarmente e con parsimonia, mentre le acute verranno man mano abbandonate, fino al completo cambiamento della voce.

Si dovrà dunque studiare bene la voce degli alunni e riconoscere quali sono le note che essi hanno perduto, al fine di escluderle in via assoluta dagli esercizi.

Soltanto nel breve periodo in cui la voce presenta grandi oscillazioni, non sarà male lasciarla riposare.

L'esclusione delle voci, che iniziano la muta, da un coro di fanciulli, è razionale e spiegabile: abbassandosi esse gradatamente, cessano di essere voci bianche e non solo acquistano timbro diverso, ma non potrebbero eseguire più le note acute di prima.

Queste però sono soltanto ragioni artistiche le quali non escludono che lo studio possa essere continuato ugualmente.

CAPITOLO VII.

Pianoforte.

1. Lo strumento.

a) *Origini e sviluppo.*

Il Pianoforte va considerato sotto due punti di vista: *strumento a tastiera* e *strumento a corda.*

Quale *strumento a tastiera* ebbe le sue origini dall'Organo. Il primo e più antico Organo, di cui la storia fa menzione, data circa dall'ottavo secolo d. C.; però, senza avere precise notizie, risulta che molto prima di quest'epoca esistevano già delle specie di Organi.

Quale *strumento a corda,* o meglio, quale corpo sonoro, la sua origine risale a tempi molto più antichi. Gli Egizi, gli Ebrei, gli Orientali usavano oltre le Arpe, le Lire e le Cetre anche il Timpanon, il Salterio, il Monocordo ed altri simili strumenti. Fra tutti, il Monocordo, per le trasformazioni subite attraverso i tempi, può logicamente e con maggior ragione essere considerato lo strumento dal quale il Pianoforte, come corpo sonoro, ebbe la sua origine.

❦

Il *Monocordo*, la cui invenzione viene attribuita a Pitagora (550 a. C.) era uno strumento più scientifico che musicale. Si componeva di una cassetta rettangolare, bassa (cassa di risonanza) con una corda tesa su due ponticelli fissi alle estremità; per mezzo di un terzo ponticello mobile che veniva spostato e collocato in determinati punti, la parte vibrante della corda, accorciandosi o allungandosi, produceva rispettivamente suoni alti o bassi, i quali formavano nel complesso la scala musicale. La corda veniva messa in vibrazione con un plettro.

Il Monocordo, che attualmente viene ancora adoperato nei gabinetti di fisica, servì prima per misurare matematicamente gl'intervalli, in seguito per dare l'intonazione ai cantori.

Coll'andar del tempo subì trasformazioni: all'unica corda ne vennero aggiunte altre, pare fino ad otto (corrispondenti ai suoni della scala) e all'unico ponticello mobile ne vennero sostituiti parecchi, fissi.

❦

Il *Salterio* (1200-1400) può essere considerato quale successore del Monocordo, per quanto la sua origine sia incerta e antichissima. Si componeva di una cassetta di forma trapezoidale, talvolta rettangolare, recante due aperture rotonde nella parte superiore;

alle estremità erano fissate le corde (di metallo o di budello) per mezzo di chiodini girevoli, che servivano ad aumentare o diminuire la tensione delle corde stesse, cioè ad accordare lo strumento.

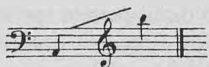
Vi erano Salteri con 4, 8, 12 fino a 15 corde, e negli strumenti di forma trapezoidale le corde erano di lunghezza diversa, a seconda del suono alto o basso che dovevano produrre; le specie principali però erano due: il *Salterio italiano*, che veniva sonato a pizzico, con le mani o col plettro, ed il *Salterio tedesco*, detto anche Tympanon o Cymbalon, che veniva sonato a colpo, per mezzo di bacchette o martelletti di legno.

Al Salterio, forse fra il 1300 e il 1400, ma sono sempre induzioni e ipotesi, venne infine applicata la tastiera, proveniente dall'Organo. Da questa applicazione ebbero origine il Clavicordo e gli altri strumenti a corda ed a tastiera, dai quali derivò in ultimo effettivamente il Pianoforte.

❦

Il *Clavicordo* (circa 1400) conosciuto anche col nome di Manicordo, nacque dall'applicazione della tastiera al Salterio tedesco o Tympanon. Era formato da una cassetta rettangolare con 38 corde, messe in vibrazione per mezzo di altrettanti tasti, disposti come nelle tastiere attuali: 7 bianchi e 5 neri (in alcuni Clavicordi e così pure negli strumenti che seguirono, il colore dei tasti veniva alle volte invertito). Come nel Salterio tedesco così nel Clavi-

cordo, i suoni si ottenevano a colpo, cioè per mezzo di linguette di rame, dette tangenti, attaccate in senso verticale all'estremità interna dei tasti, le quali, inalzandosi per l'abbassarsi dei tasti, percotevano le corde.

L'estensione era di tre ottave circa:

Il Clavicordo, sia per la sua semplicità di costruzione e facilità di trasporto, sia perchè offriva la possibilità di ottenere diverse gradazioni di suono, a seconda della pressione che veniva data al tasto, rimase in uso, specialmente in Germania, per molto tempo, anche dopo l'invenzione di strumenti affini più perfezionati.

❦

La *Spinetta*, presumibilmente così chiamata dal nome del suo inventore Giovanni Spinetti (pare verso il 1500) nacque dall'applicazione della tastiera al Salterio italiano. Era formata da una cassetta triangolare, prima senza e poi con le gambe, come un tavolino; in seguito crebbe di dimensioni e subì modificazioni accostandosi alla forma del moderno Pianoforte a coda, dando così origine al Clavicembalo. I suoni si ottenevano non a colpo, come nel Clavicordo, bensì a pizzico per mezzo di piccole colonnette di legno, dette saltarelli, fissate

all'estremità interna dei tasti; i saltarelli, che erano biforcati nella parte superiore, portavano un'asta mobile la quale terminava da una parte con un becco di penna d'oca o di corvo, dall'altra con un pezzetto di panno o di feltro che serviva da smorzatore, cioè ad arrestare le vibrazioni della corda. Abbassando il tasto, il saltarello si alzava, e, urtando la corda col becco di penna, produceva il suono.

L'estensione della Spinetta era circa di tre ottave, come quella del Clavicordo.

❦

Il *Virginale*, o Verginale, che ebbe origine nella stessa epoca, era una specie di Spinetta rettangolare, come quest'ultima, prima senza, poi con le gambe. Strumento molto elegante, di lusso, munito di coperchio, rivestito alle volte di velluto, veniva adoperato in Inghilterra, specialmente dalle fanciulle e nei conventi per accompagnare le laudi alla Vergine; donde, pare, il suo nome di Verginale.

❦

Il *Clavicembalo*, detto anche Cembalo (1550 circa), era in origine di forma quadrata, poi assunse e conservò la forma dell'attuale Pianoforte a coda. Aveva spesso due tastiere: una per i suoni brillanti l'altra per i suoni dolci; ad ogni tasto corrispondevano due corde, intonate all'unissono. I suoni venivano ottenuti a pizzico con lo stesso sistema di meccanismo della Spinetta.

Le maggiori risorse di questo istrumento attrassero subito gli esecutori ed i compositori; in conseguenza l'arte dei costruttori (cimbalari) progredì a sua volta rapidamente.

Il Clavicembalo, che prima aveva 40 tasti, venne ingrandito, fornito di pedali, acquistò perfezionamenti nel meccanismo e molte modificazioni, fra cui quella di possedere tre corde all' unissono per ciascun tasto.

La tastiera giunse ad avere fino a 49 tasti, con la seguente estensione:

❦

In causa della differenza che esisteva fra le note alterate dal diesis e quelle alterate dal bemolle, una delle maggiori preoccupazioni dei costruttori di Clavicembali fu sempre il problema dell'accordatura dello strumento.

I primi strumenti non permettevano che l'uso di poche tonalità perchè i tasti neri corrispondevano soltanto alle alterazioni dei diesis o solo a quelle dei bemolli. Per ottenere i diesis ed i bemolli insieme vennero studiati e costruiti parecchi Clavicembali nei quali, di fronte a ciascun tasto bianco, si trovavano due tasti neri, uno per i diesis e l'altro per i bemolli, oppure i tasti neri erano divisi in due parti;

in questo modo la scala musicale risultava divisa con intervalli più piccoli del semitono: 19 in tutto. Tutti questi tentativi rimasero però infruttuosi, perchè complicavano la tecnica e rendevano l'esecuzione difficile.

Verso la fine del 1600, due dotti tedeschi, Andrea Werckmeister e Giorgio Neidhart, inventarono il cosidetto *sistema temperato*, eliminarono cioè le differenze che esistevano fra le note alterate dal diesis e quelle alterate dal bemolle, ottenendo un suono unico, comune alle due alterazioni; la scala rimase così divisa in 12 semitoni, perfettamente uguali fra di loro.

Questo sistema, applicato al Clavicembalo, permise di eseguire con lo stesso tasto tanto il diesis quanto il bemolle, quindi di sonare in tutte le tonalità; benchè imperfetto, perchè antinaturale, venne accettato con soddisfazione dai Clavicembalisti, e rimase immutato perchè tuttora viene applicato per accordare il Pianoforte e tutti gli altri strumenti a intonazione fissa. La poderosa opera di Giov. Sebastiano Bach « *Il Clavicembalo ben temperato* » trae appunto il suo nome dall'applicazione di questo sistema di accordatura.

I più rinomati costruttori di questi strumenti, vissuti fra il 1500 e il 1700 circa, furono

in Italia: *Vicentino*, *Nigetti*, *Crotone*, *Farini*,

Zanetti e *Rigoli*, che per primo fabbricò i Clavicembali verticali;

in Francia: *Richard*, *Blanchet*;
nel Belgio: *Rückers* e i suoi figli.

❦

Verso il 1700, con lo sviluppo dell'opera teatrale e con la tendenza che aveva la musica tutta ad acquistare un carattere più melodico, il Clavicembalo, non ostante i progressi ed i miglioramenti conseguiti, non rispondeva più alle esigenze degli esecutori e dei compositori del tempo; esso non permetteva né di legare i suoni né di graduare la loro intensità.

Bartolomeo Cristofori, celebre costruttore di Clavicembali, dopo molti studi, nel 1711, circa, sostituì ai saltarelli col becco di penna, martelletti di legno ricoperti di feltro. Questi martelletti, che erano mobili, venivano spinti contro le corde dalla pressione esterna dei tasti, e mercè l'impiego di una molla, detta scappamento, ritornavano subito indietro, permettendo così alle corde di continuare le loro vibrazioni anche quando i tasti rimanevano abbassati. Con questo sistema si ottenevano non solo tutte le gradazioni di suono, se i tasti venivano abbassati leggermente o con forza, ma anche un certo prolungamento dei suoni.

Il Clavicembalo, così modificato, da strumento a pizzico divenne strumento a percussione, e fu chiamato dal suo inventore *Gravicembalo col piano e col forte*, donde il nome di *Pianoforte*.

L'invenzione che in principio non trovò troppo favorevoli accoglienze (tanto che il Cristofori, scoraggiato, seguitò fino alla morte a costruire Clavicembali col becco di penna) venne poi man mano applicata dai fabbricanti che succedettero. Questa invenzione, non ostante i progressivi mutamenti e perfezionamenti che ad essa furono recati, costituisce sempre il principio fondamentale sul quale si basa il meccanismo degli attuali Pianoforti.

❦

Dal 1720 in poi le fabbriche di Pianoforti cominciarono a sorgere, a moltiplicarsi ed a gareggiare nei miglioramenti dello strumento.

Vanno ricordati per i primi i nomi di *Silbermann* (Sassonia 1730), *Zumpe* suo allievo (Londra 1760), *Stein* (Vienna 1760), e finalmente *Erard* (Parigi 1778).

A *Sebastiano Erard* (nato a Strasburgo nel 1752, morto presso Parigi nel 1831) spetta il merito di aver perfezionato l'azione dei pedali e di aver introdotto nella meccanica il cosidetto *doppio scappamento*, che consiste in una molla la quale fa rimbalzare i martelletti dopo il colpo e li trattiene avvicinati alle corde per tutto il tempo in cui i tasti rimangono abbassati. Con questo sistema, ormai applicato a tutti i buoni Pianoforti, rimane molto facilitata la ripetizione delle note nei movimenti rapidi.

I successori di Erard continuarono l'opera di perfezionamento, e la fabbrica, che esiste tuttora, con lo stesso nome, costruisce istrumenti perfettissimi, di fama mondiale.

L'industria dei Pianoforti continuò sempre a progredire, ma ebbe il suo maggiore sviluppo e lo ha tuttora in Germania.

Fra le primarie e più rinomate fabbriche vanno menzionate

in Germania ed in Austria: *Bösendorfer, Bechstein, Schiedmayer, Rönisch, Kaps*;

in Francia: *Erard, Pleyel, Herz, Boisselot, Gaveaux*;

in Inghilterra: *Broadwood, Collard*;

in America: *Steinway*;

in Italia: *Perotti, Colombo* e qualche altro, ma con produzione modestissima. Vi sono bensì parecchie fabbriche ed anche al presente si fanno sforzi per dar vita e far prosperare quest'industria, limitata particolarmente ai Pianoforti verticali; gli strumenti però hanno ancora un valore scarso, perchè non rispondono alle esigenze pianistiche e non offrono quelle garanzie indispensabili per chi vuole che il Pianoforte non sia soltanto un mobile da salotto.

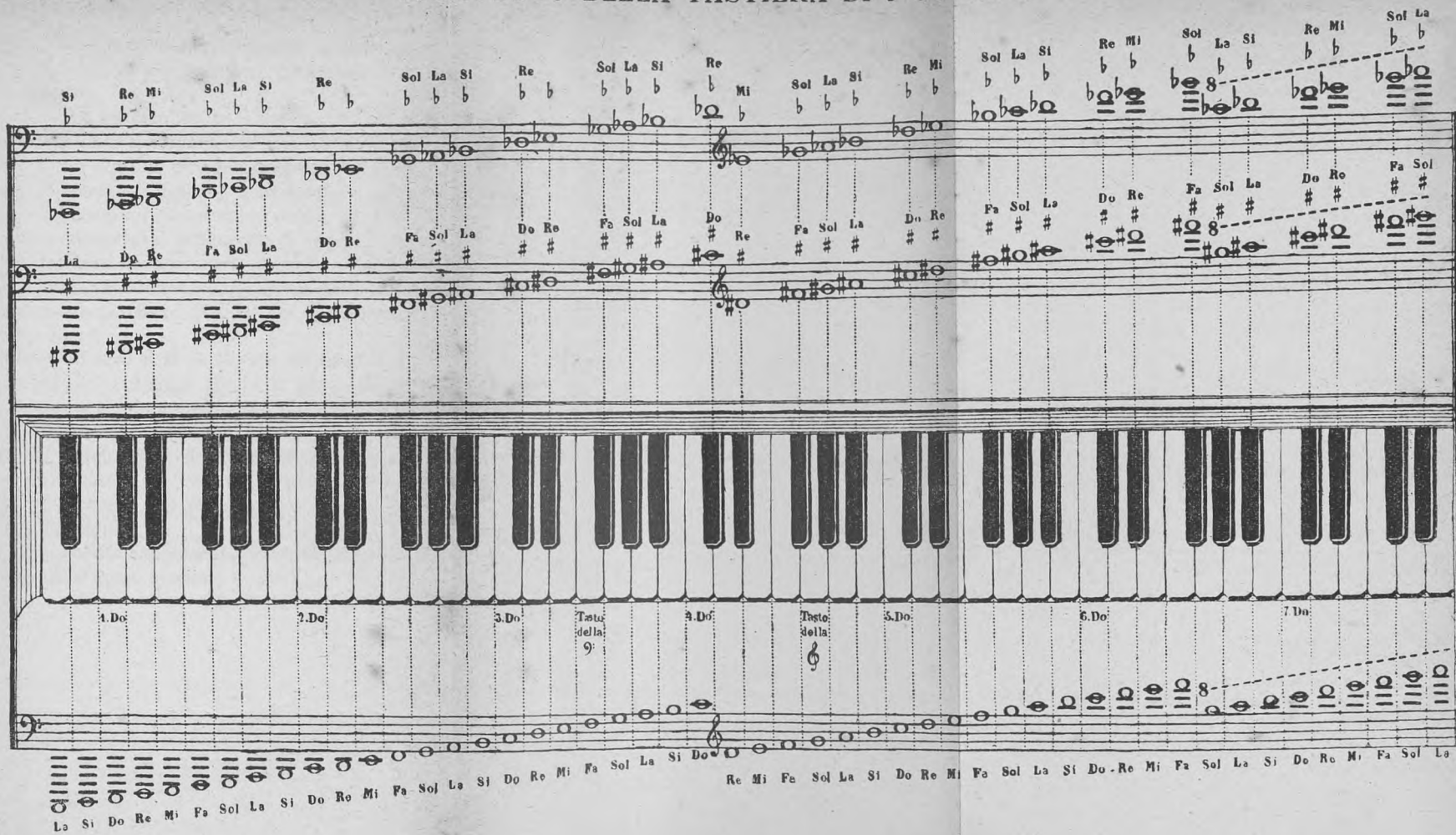
Tutti i Pianoforti, in principio, erano sempre costruiti *a coda*, con le corde orizzontali; il Pianoforte *verticale*, inventato fino dal 1739 dal sacerdote veneto Don Domenico Del Mela, ebbe sviluppo molto più tardi, per ragioni di economia e di spazio. Il Pianoforte a coda però rimane sempre lo strumento più completo e perfetto, quello che risponde meglio a tutte le esigenze tecniche e artistiche dell'esecutore.

b) *Il Pianoforte moderno.*

Il Pianoforte moderno, che può essere a coda, mezza coda e verticale, consta di due parti distinte: lo *strumento* propriamente detto e la *meccanica*; entrambe sono sostenute e protette dalla cassa o mobile esterno.

Lo *strumento* consiste di una tavola armonica sulla quale è assicurato un robusto telaio di ghisa per mantenere le corde tese e per impedire che la tavola armonica ceda alla grande tensione delle corde stesse. Le corde (di acciaio per i suoni alti, di acciaio rivestito con filo di rame per i suoni bassi) sono fissate sopra travicelli di legno, confinanti con la tavola armonica, da una parte con dei chiodini, dall'altra con piroli, o caviglie, girevoli per mezzo di una chiave apposita, con la quale esse corde vengono tese o allentate a seconda dell'altezza del suono che devono produrre: ciò che dicesi *accordatura del Pianoforte*. Dai suoni alti a quelli medii ogni nota viene prodotta da tre corde, intonate all'unissono; man mano che si scende verso i suoni più bassi ad ogni nota corrispondono prima due corde, poi una sola. L'altezza dei suoni che si traggono dal Pianoforte sta in ragione inversa della lunghezza e della grossezza delle corde, vale a dire che le corde più corte e più sottili danno suoni acuti e viceversa (vedi Capitolo III, paragrafo 4).

La tastiera contiene 85 tasti, 50 bianchi e 35 neri, i quali formano complessivamente un'estensione di sette ottave (vedi l'annesso Prospetto della tastiera).

PROSPETTO DELLA TASTIERA DI 7 OTTAVE.

In
pas
finc
I
di
inte
Per
i m
me
I
ade
pet
il 1
I
un
ver
tic
nar
che
cor
mo
tas

In qualche Pianoforte quest'estensione viene sorpassata negli acuti di tre semitoni, giungendo così fino alla nota *Do*.

La *meccanica* è un complicato congegno di leve e di molle, confinante esternamente con la tastiera, internamente con martelli di legno ricoperti di feltro. Per mezzo di questo congegno, abbassando i tasti, i martelli s'inalzano e percuotono le corde, le quali, messe così in vibrazione, producono il suono.

Fra i vari sistemi di meccanica, il migliore, ormai adottato in tutti i Pianoforti, è quello cosidetto *a ripetizione*, il quale permette di ribattere velocemente il medesimo tasto.

Il congegno di leve e di molle che fa funzionare un tasto è troppo complesso perchè si possa descriverlo esattamente e minutamente in tutti i suoi particolari, e più ancora comprenderne bene il funzionamento; qui perciò viene data una idea sommaria che non sarà inutile per chi vuole avere almeno conoscenza superficiale del proprio strumento e del modo come funziona.

La figura seguente rappresenta il meccanismo del tasto, di un Pianoforte a coda.

PARTI PRINCIPALI DEL MECCANISMO DEL TASTO.

a-b, tasto;
a, parte esterna del tasto, rivestita da una lamina di avorio (oppure di ebano se si tratta di tasto nero);
c-d-e, martello;
c, parte superiore del martello, rivestita di feltro, che percuote la corda e produce il suono;
d, punto dove il martello è imperniato;
e, parte inferiore del martello;
f, punto dove è imperniato il tasto *a-b*;
g, *h*, travicelli fissi, di sostegno, che attraversano longitudinalmente tutta la meccanica del Pianoforte;
l, *m*, *n*, leve formanti insieme il congegno detto «scappamento»;
o, smorzatore di legno ricoperto di feltro, che poggia sulla corda;
p, leva che fa parte del congegno dello smorzatore;
q, freno (attrape-marteau) che raccoglie l'estremità *e* del martello quando questo, dopo d'aver percosso la corda, è rispinto indietro;
r, rotella di cuoio, fissata sotto il martello;
s, asta metallica che congiunge lo smorzatore *o* con la leva *p*;
t, asta che congiunge il tasto col congegno di leve (*l m n*) dello scappamento;
u, noce, regolata a vite sul sostegno *h*;
v, estremità inferiore della leva *m*;
z, corda.

Meccanismo del Tasto di un

:o di un pianoforte a coda.

h

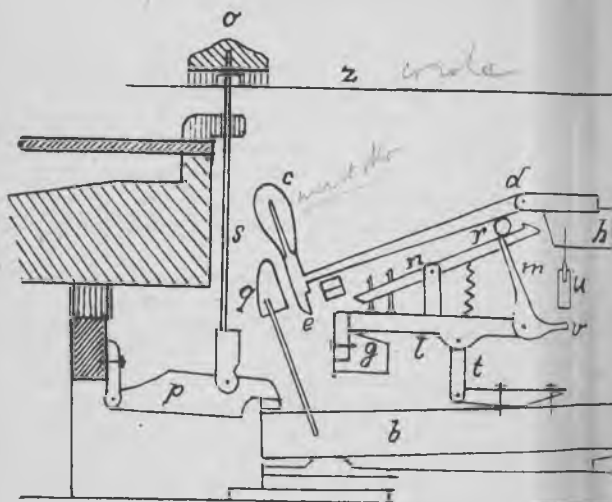
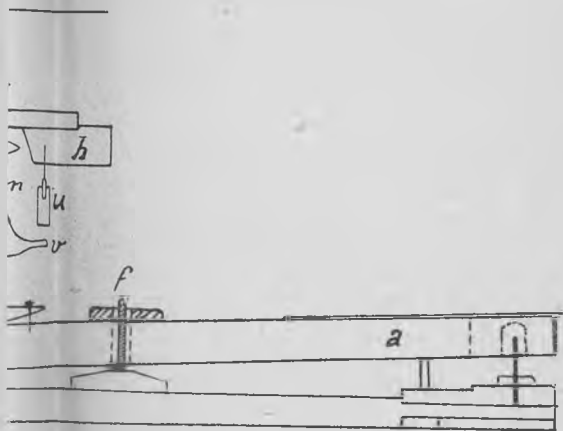
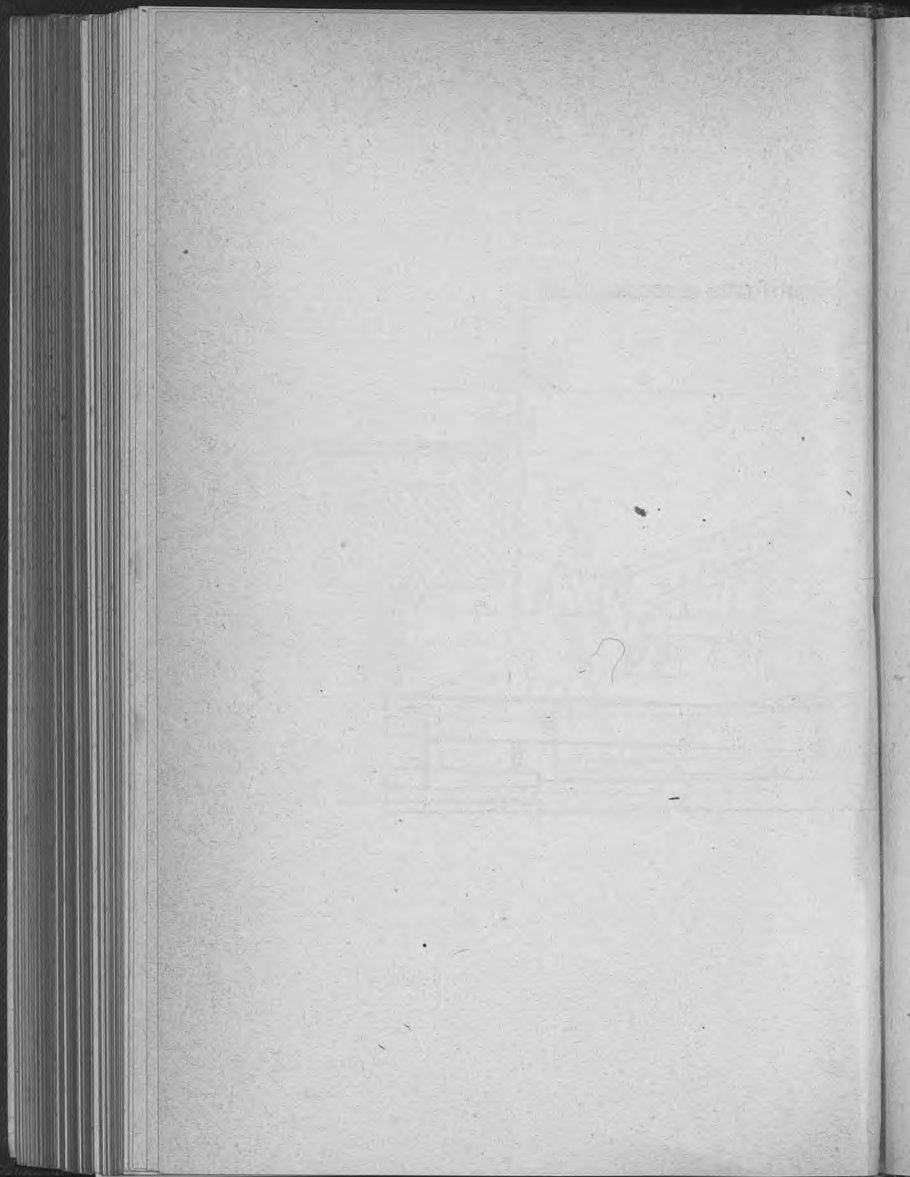
n

u

v

f

a

❦

Abbassando il tasto in *a*, la sua estremità *b* s'inalza, e per mezzo dell'asta *t* fa a sua volta inalzare il congegno di leve dello scappamento *l m n*.

Mentre il martello, spinto dalla leva *m*, scatta e va a percuotere la corda *z*, la noce *u* è regolata a vite in modo che quando la leva *m* vi urta contro con la sua estremità *v*, le altre leve dello scappamento, *l n*, continuano il loro movimento di ascesa; avviene di conseguenza che l'estremità superiore della leva *m*, sdrucciolando sotto la rotella di cuoio *r*, impedisce al martello di rimanere aderente alla corda *z*, e lo obbliga a ritornare indietro soltanto in parte e ad appoggiarsi sull'estremità superiore della leva *n*. Questa leva *n* permette appunto di ribattere con velocità il tasto senza bisogno di sollevare completamente il dito. Il freno *q* raccoglie la parte inferiore *e* del martello, quando questo ritorna indietro, e vi aderisce contro, trattenendolo fermo.

Nello stesso tempo l'estremità *b* del tasto, urtando contro la leva *p*, fa sollevare lo smorzatore *o* per mezzo dell'asta metallica *s*; la corda *z* rimane perciò libera di compiere le sue vibrazioni e produrre quindi il suono.

❦

Infine fanno parte della meccanica i due *pedali* esterni; quello a destra, chiamato, impropriamente, *pedale del forte*, quello a sinistra, *pedale del piano* o *pedale di sordina*.

Il *pedale destro*, se abbassato, mantiene sollevati

dalle corde tutti gli smorzatori, indipendentemente dall'azione del meccanismo di ciascun tasto, permettendo così alle corde non solo di continuare le loro vibrazioni, dopo che la mano abbia abbandonato i tasti, ma che queste vibrazioni vengano rinforzate da quelle delle altre corde che vibrano per simpatia; così che sonando per es. una nota *do*, col pedale destro abbassato, tutti gli altri *do* del Pianoforte, e le note corrispondenti ai suoni armonici, vibrano contemporaneamente dando alla nota sonata maggior volume, intensità e armoniosità di voce (vedi Capitolo III, paragrafo 3).

L'azione del *pedale sinistro* è quella di rendere il suono più dolce e più debole. In certi strumenti questo pedale, abbassato, fa avvicinare i martelli alle corde, per modo che, essendo minore lo spazio che essi devono percorrere, producono in conseguenza un suono meno intenso; in certi altri invece fa spostare da destra a sinistra tutta la meccanica interna, in modo che i martelli, invece di battere sopra le due o le tre corde all'unissono, impiegate per ciascuna nota del Pianoforte ne ommettono una. Benchè in ambo i casi l'effetto sia press'a poco uguale, il primo sistema è certamente migliore, più perfetto e più razionale del secondo, anche per il fatto che alle note basse del Pianoforte corrisponde una sola corda, ed i martelli, trovandosi spostati lateralmente, vengono a percuoterla col loro margine [1].

---

[1] Nella musica il pedale sinistro viene indicato con l'espressione *una corda*. Questa definizione deriva dal fatto che i Pianoforti antichi possedevano due corde per ogni tasto; con lo spostamento laterale della meccanica, ottenuto per mezzo dell'abbassamento del pedale, i martelli battevano una sola delle due corde.

In alcuni strumenti, fra i due pedali se ne trova alle volte un terzo, l'azione del quale varia a seconda dei costruttori; può servire a prolungare determinati suoni, a volontà dell'esecutore, oppure a smorzare tutti i suoni al massimo grado, rendendoli quasi muti. In tal caso il terzo pedale, detto anche *sordina*, non ha scopi artistici, ma viene adoperato quando, per studio o per altre ragioni, il suono del Pianoforte non dev'essere sentito a distanza. Questo pedale sordina viene sovente sostituito da un bottone movibile, collocato lateralmente alla tastiera.

2. Evoluzione dell'Arte del Clavicembalo.

Nella storia dell'Arte del Clavicembalo, per quanto l'evoluzione sia avvenuta gradatamente e naturalmente, senza sbalzi, si possono distinguere due periodi: il primo dal principio del 1500 alla metà circa del 1600; il secondo dalla metà del 1600 alla fine circa del 1700.

a) *Primo Periodo.*

L'Arte del Clavicembalo, particolarmente in Italia, nei suoi primordi era strettamente connessa con quella dell'Organo, perchè i primi che si dedicarono al Clavicembalo, come esecutori e come compositori, erano organisti. Parecchie composizioni di quell'epoca portavano infatti l'indicazione *Intavolature per Organo o Cimbalo*, vale a dire che erano eseguibili tanto con l'Organo quanto col Clavicembalo.

Lo stile delle composizioni, che consistevano in *Ricercari, Fughe, Sonate, Toccate, Canzoni* ecc., era basato in principio essenzialmente sull'armonia; in seguito, anche quando si cercò di uniformarle alle esigenze ed alla natura del Clavicembalo, esse conservarono quel carattere di austerità che è proprio dell'Organo.

Questo periodo s'inizia in Italia verso la metà del 1500 con *Willaert*, al quale seguono *Gabrieli Andrea, Merulo, Gabrieli Giovanni* ed altri minori e si chiude con *Frescobaldi*, verso la metà del 1600.

In Francia la musica si risente delle abitudini e delle manifestazioni di quella epoca, che sotto Luigi XIV erano raffinatezza, galanteria e corruzione. Le composizioni, per lo più danze (*Minuetto, Gavotta, Rigaudon, Tambourin* ecc.) erano eleganti, ricche di ornamenti ma vuote, superficiali e prive di consistenza. Va ricordato, verso la fine di questo periodo, *Champion de Chambonnières*, esecutore e compositore di valore, riconosciuto quale capo scuola dei clavicembalisti francesi.

In Germania, come in Italia, l'arte del Clavicembalo si connette con quella dell'Organo; l'Italia però precedette la Germania ed influì sui compositori tedeschi. Degni di nota sono *Gaspare Kerll* che studiò col Frescobaldi, *Buxtehude* che si distinse per l'ammirevole architettura delle sue Fughe, *Kuhnau* che diede un particolare andamento alla *Suite*.

In Inghilterra, dove il Virginale era molto diffuso, i primi clavicembalisti, o meglio, virginalisti, non furono organisti come in Italia, bensì esecutori e compositori che si dedicarono direttamente al Cla-

vicembalo. Nella seconda metà del 1500 vanno ricordati *Tallis* e *Byrd*.

❦

In questo periodo la tecnica del Clavicembalo era ancora imperfetta; in causa dei tasti molto corti il pollice ed il mignolo erano esclusi e tutta la musica veniva eseguita col 2°, 3° e 4° dito, i quali passavano pure uno sopra l'altro. Questa digitazione continuò per parecchio tempo, non ostante il *Merulo* e qualche altro facessero uso anche del pollice.

La didattica cominciò a sorgere con *padre Girolamo Diruta* che verso la fine del 1500 pubblicò in Venezia un Metodo teorico-pratico per Organo o Clavicembalo, considerato il primo lavoro del genere che si conosca.

b) *Secondo Periodo.*

Dato il carattere del Clavicembalo e degli altri strumenti affini dell'epoca (Virginale, Spinetta, Clavicordo) che rendevano suoni pizzicati, secchi, e che si prestavano quindi più ai passi rapidi che non al genere melodico, espressivo, la tecnica andò sempre più sviluppandosi e determinandosi, e la musica per Clavicembalo abbandonò man mano lo stile severo dell'Organo per prendere una struttura ed un carattere vivace, brillante e movimentato, ricco di figurazioni brevi.

Il largo impiego che, specialmente in principio di quest'epoca, si faceva degli Abbellimenti è giustificato dal fatto che col Clavicembalo non era possibile eseguire il legato né prolungare i suoni; donde la necessità di ricorrere a gruppetti, a trilli o ad altre fioriture, ogni qualvolta vi erano note lunghe tenute, per non lasciare interrotto il pensiero musicale e per riempire in certo qual modo i vuoti. L'esecuzione degli Abbellimenti era per lo più arbitraria e lasciata al capriccio ed alla volontà dell'esecutore; lo stesso *G. S. Bach*, che a differenza di molti altri usava gli Abbellimenti, quasi sempre, come parti costitutive del pensiero musicale, si serviva molte volte del segno del mordente (𝆖) per indicare nelle sue composizioni tanto il trillo quanto il mordente stesso, e l'esecutore si regolava a seconda del valore delle note: per quelle lunghe, tenute, adoperava il trillo, per le altre di minor valore il mordente.

Con lo *Scarlatti*, *Couperin* e *Rameau* gli Abbellimenti vennero però man mano usati con maggior parsimonia ed ebbero sempre più la loro ragione di essere nello stesso pensiero musicale, del quale facevano parte integrante.

In Italia, dopo il *Pasquini* che successe al *Frescobaldi* e che con la grazia e la spigliatezza delle sue composizioni, accoppiate alla dignità dello stile, chiude il periodo organistico-clavicembalistico e inizia quello del Clavicembalo, formando quasi un *trait-d'union*, viene in prima linea, al sorgere del 1700 *Domenico Scarlatti*. Clavicembalista di eccezionale valore e compositore insigne, si staccò completamente dai suoi predecessori, abbandonò lo stile polifonico e

austero dell'Organo e creò il vero genere di musica appropriata al carattere dello strumento. Allo *Scarlatti* seguono il *Durante*, lo *Zipoli*, il *Paradisi* e infine, dopo parecchi minori, il *Galuppi*.

In Francia l'arte clavicembalistica acquista maggior perfezione nella forma e maggior sostanza nel contenuto. Le composizioni sono costituite dalle danze della *Suite* antica e da quadretti di genere descrittivo e imitativo; in esse, con passi brillanti e di agilità, si rileva sempre la dolcezza dell'espressione, uno spiccato sapore poetico e uno stile elegante.

Il più importante clavicembalista è *Couperin* il quale come esecutore e come compositore occupa lo stesso posto dello *Scarlatti* in Italia. Segue *Marchand*, e infine, dopo altri minori, *Rameau*, esecutore, compositore e profondo teorico.

In Germania, i due campioni di questo periodo furono *Händel* e *Giov. Seb. Bach*, i quali conservarono sempre la massima elevatezza e severità dello stile. *Bach*, specialmente, fu organista e clavicembalista insuperabile, compositore fecondissimo; con lui la Fuga raggiunse il massimo sviluppo. Dopo alcuni minori segue *Hassler*, *Marpurg*, importante come valente storico e teorico, infine *Carlo Emanuele Bach* (figlio secondogenito di Giovanni Sebastiano) il più elegante clavicembalista del suo tempo; fu il creatore della *Sonata* moderna ed esercitò grande influenza sul progresso dell'Arte.

In Inghilterra, fra i molti emerge *Purcell* che fu il più grande clavicembalista inglese e che portò l'Arte al suo apogeo. Dopo di lui i compositori subirono più o meno l'influsso dell'Arte italiana e tedesca, ed il Clavicembalo incominciò a tramontare.

❦

La digitazione, limitata in principio al 2°, 3° e 4° dito, come nel periodo precedente, fece un grande progresso con lo *Scarlatti* e con *Rameau* i quali, in seguito anche all'allungamento dei tasti del Clavicembalo, impiegarono tutte le cinque dita ed il passaggio del pollice. Lo *Scarlatti* introdusse pure l'uso delle note ribattute, cambiando dita sul medesimo tasto, e l'incrocio delle mani. Questo sistema andò ben presto diffondendosi, perchè aprì nuovi e più vasti orizzonti alla tecnica, rese attuabili certe esecuzioni che prima non erano possibili, e permise di raggiungere nuovi effetti.

Anche *Giov. Sebastiano Bach* fece progredire la tecnica introducendo nella diteggiatura un maggior impiego del pollice e la sostituzione di un dito all'altro sul medesimo tasto abbassato: ciò che permetteva di rendere più facile e corretta l'esecuzione delle sue composizioni che sono essenzialmente di genere polifonico.

❦

La didattica, già iniziata nel periodo precedente con *padre Diruta*, prese maggior sviluppo e indirizzo più determinato, specialmente con *Couperin* e con *Rameau*, che scrissero importanti Metodi. *Marpurg* scrisse pure un Metodo per Clavicembalo in cui vengono trattati in modo particolare gli Abbellimenti.

3. Evoluzione dell'Arte del Pianoforte.

Come nell'evoluzione dell'Arte del Clavicembalo così in quella del Pianoforte si possono distinguere due periodi: il primo incomincia nella seconda metà del 1700 e va fino verso la metà del 1800; il secondo dalla metà del 1800 all'ora presente.

a) *Primo Periodo.*

Il principio di questo periodo segna quasi una transizione fra il Clavicembalo ed il Pianoforte. Non ostante quest'ultimo strumento prendesse sempre maggior voga, si seguitava ancora a scrivere per Clavicembalo; infatti molte composizioni portavano l'indicazione: *per Clavicembalo o Pianoforte*, ed il Pianoforte veniva in principio chiamato sovente Clavicembalo. Ben presto però il Pianoforte, in virtù dei perfezionamenti che man mano raggiungeva, prese il sopravvento, e l'antico Clavicembalo, verso la fine del 1700 circa, venne abbandonato del tutto.

Ottenendo col Pianoforte la possibilità di prolungare i suoni, di eseguire i passi legati e cantabili, i pianisti ed i compositori cambiarono indirizzo. Le composizioni subirono notevoli mutamenti così nella struttura come nella forma; anche gli Abbellimenti che, dato il carattere del Pianoforte, non erano più necessari per riempire i vuoti, vennero usati con sempre maggior parsimonia, come parte integrante

del pensiero musicale, e segnati esattamente come e quando dovevano essere eseguiti; ciò specialmente per opera del Clementi.

La *Sonata*, tipo classico e più importante fra le composizioni, prese con *Haydn*, *Clementi*, *Mozart* e infine con *Beethoven* uno sviluppo tematico più ampio ed artistico, pur conservando nelle sue linee principali la forma stabilita da *Carlo Emanuele Bach*. Tutte le composizioni poi, in generale, pur non abbandonando i passi rapidi, brillanti, e le difficoltà tecniche, acquistarono un carattere melodico, espressivo, che con *Beethoven* raggiunse il drammatico, con *Schumann* il romantico e con *Chopin* una squisita poesia piena di nuove sensazioni.

La purezza dello stile, l'eleganza della forma, le linee chiare, l'ispirazione sempre elevata e nobile, costituiscono la caratteristica dei pianisti compositori di questo periodo che è il più glorioso della storia dell'Arte pianistica: il periodo eminentemente classico.

In Italia, capo e fondatore della scuola pianistica fu *Muzio Clementi* il quale, per le sue lunghe permanenze in Francia, in Inghilterra ed in Germania, ebbe grandissima influenza sullo sviluppo dell'Arte pianistica straniera. Seguono parecchi suoi allievi e successori fra cui *Cramer*, *Field*, *Berger*, *Bertini*, *Czerny* ecc. che conservarono e diffusero le tradizioni del grande maestro.

In Francia l'epoca del Pianoforte s'inizia con *Adam*, però con intendimenti meno seri. Al periodo glorioso degli ultimi clavicembalisti succede quel periodo di decadenza che più tardi si riscontrerà

anche nelle altre nazioni. Vengono di moda i *Pezzi* di genere leggero, le Trascrizioni di Opere teatrali e tutte le composizioni che hanno per unico scopo la ricerca dell'effetto. Uno dei pochi che si mantennero fedeli alle tradizioni e seguirono l'indirizzo dei classici fu *Mereaux*. Fra gli stranieri nati o stabiliti in Francia va ricordato particolarmente il *Bertini*, allievo del *Clementi*, pianista valente e didattico, che scrisse molte composizioni, notevoli per la purezza dello stile.

In Austria le più grandi figure che lasciarono profonda traccia del loro genio furono *Haydn* e *Mozart*; il primo più specialmente come compositore, il secondo come compositore ed esecutore. Lo stile classico, l'eleganza e l'equilibrio della struttura, la purezza della forma costituirono la caratteristica di tutte le loro composizioni.

In Germania il colosso che emerge sopra tutti per la potenza della sua ispirazione e per la profondità del pensiero è *Beethoven*. Innovatore ardito, egli portò la *Sonata* al suo apogeo; mutò la disposizione dei *Tempi*, ampliò lo sviluppo tematico e modificò la struttura, pur conservando sempre lo stile classico. Seguono *Weber*, *Schuberth* e *Mendelssohn*, le composizioni dei quali, classiche nella forma e nello stile, hanno un carattere lirico e talvolta romantico; infine *Schumann*, col quale il romanticismo si manifesta nella sua pienezza. Fra i grandi esecutori va ricordato particolarmente *Hummel*, allievo di *Mozart* e di *Clementi*.

In Inghilterra questo periodo segna una decadenza come in Francia; l'unico importante è *Field*,

pianista e compositore pieno di sentimento, che fu il creatore del Notturno, composizione ampliata e sviluppata più tardi da Chopin.

In Polonia *Chopin* si staccò da tutto e da tutti; nelle sue composizioni, assolutamente originali, si riscontra sempre un senso di intima poesia e una espressione elegiaca.

Clementi e *Haydn* furono fra i primi ad impiegare l'uso delle ottave, eseguite col pollice e col mignolo di una stessa mano, ed a perfezionare la tecnica. Con *Kalkbrenner*, che fu grande esecutore e con *Herz* che si distinse specialmente nel campo didattico, le difficoltà tecniche raggiunsero un grado molto elevato.

La didattica fece pure un grande progresso; prima per opera del *Clementi* poi del *Czerny* che fu grande pedagogo, maestro dei più celebri pianisti dell'epoca. Oltre a *Herz*, già citato, vanno ricordati il *Bertini* e *Cramer*; quest'ultimo specialmente portò un grande sviluppo nella digitazione coll'impiego più frequente e più appropriato del 5º dito e delle ottave.

b) *Secondo Periodo.*

L'Arte pianistica, dopo il glorioso periodo classico, poco prima della metà del 1800, segna un periodo di decadenza; ciò non ostante alcuni seppero sottrarsi all'influenza dei tempi, seguendo la via tracciata dai loro predecessori. Tale decadenza, an-

zichè alla mancanza di forti ingegni, è dovuta più che altro alla degenerazione del gusto musicale nella massa del pubblico, e al falso indirizzo che l'Arte seguì in conseguenza.

I pianisti, che in quest'epoca si dedicarono particolarmente all'esecuzione come concertisti, aprirono più vasti orizzonti al meccanismo; le maggiori difficoltà tecniche, iniziate da *Hummel*, *Kalkbrenner*, *Herz* e *Moscheles*, vennero spinte fino all'estremo limite del possibile da *Liszt* e *Thalberg*, i quali raggiunsero un virtuosismo trascendentale. Tutto ciò andò a detrimento dell'Arte vera, perchè nelle composizioni non si mirava più né alla forma né al concetto, e tutti i passi più difficili e astrusi, i salti più audaci e pericolosi la quantità faragginosa di note, servivano a mascherare la povertà del concetto ed a colpire e commuovere il pubblico.

Lo sviluppo dell'Opera teatrale fece poi nascere, come già era avvenuto in Francia, la moda delle *Fantasie* e delle *Trascrizioni*, le quali consistevano nella riunione dei motivi più salienti di un'Opera, rivestiti con variazioni, scale, arpeggi, ornamenti ed ogni sorta di artifizi tecnici. Anche i più grandi pianisti del tempo, come ad es. *Liszt* e *Thalberg*, pur non rinunciando agl'ideali artistici, subirono l'influenza di questa moda, perchè ottenevano i maggiori successi appunto con l'esecuzione di tal genere di musica.

La reazione però ed il conseguente risorgimento non tardarono a manifestarsi; le variazioni e le fantasie sopra i motivi di Opere teatrali tramontarono definitivamente, e quantunque i concertisti di Pianoforte non disdegnassero, come non disdegnano tut-

tora, di ricorrere a qualcuna di quelle composizioni che hanno lo scopo di mettere in evidenza la valentia tecnica, l'Arte vera ritornò in onore.

Fra i pianisti compositori che seguirono le tradizioni classiche e coltivarono l'Arte con sincerità e con alti ideali vanno particolarmente ricordati:

in Italia: lo *Sgambati*, capo della scuola pianistica romana, che esercitò grande influenza sul risorgimento artistico facendo conoscere al pubblico le opere dei grandi classici; il *Martucci*, il *Palumbo*, il *Cesi*, fondatore dell'ottima scuola napoletana, ed il *Busoni*, una delle tempre artistiche più forti fra i viventi;

in Francia: *Stamaty*, *Alkan*, *Marmontel*, autore apprezzatissimo di opere didattiche, *Saint Saëns*; contemporaneamente a questi si succedettero molti buoni pianisti i quali però seguirono un indirizzo diverso e lontano dalle tradizioni classiche, dedicandosi alla composizione di quei cosidetti *Morceaux de genre*: musica di effetto, suggestiva anche, ma leggera, priva di consistenza e di profondità di pensiero.

Negli ultimi tempi sorse una nuova scuola che ribellatasi all'influsso dell'Arte straniera, specialmente tedesca, volle contrapporre un'Arte d'impulso e di pura impressione, libera da ogni formula estetica e da ogni norma preconcetta. Questa forma d'Arte, che consiste nell'espressione spontanea dell'impressione che il musicista riceve dagli stimoli degli avvenimenti esteriori, fu chiamata di *impressionismo musicale*; Arte originale, raffinata, un po' sensuale, per nulla umanistica, che può dare impressioni e sensa-

zioni piacevoli, ma che come Arte è molto discutibile perchè, indipendentemente dalla forma e dalla struttura, devia troppo palesemente e ostentatamente da tutte le leggi estetiche e acustiche. Il capo di questa scuola fu *Debussy* al quale seguirono *Dukas*, *Ravel* ed altri;

in Austria ed in Germania sono degni di nota *Brahms*, ultimo dei classici propriamente detti, *Bülow*, *Liszt* e *Thalberg* esecutori eccezionali, *Tausig*, *Reinecke* ed altri;

in Russia *Rubinstein*, interprete valentissimo di tutti i classici, grande pianista e compositore, *Tschaikowsky*, compositore più che pianista, uno dei capi della nuova scuola russa;

in Boemia *Moscheles*, concertista e didatta molto autorevole;

in Polonia *Paderewsky*, pianista elegante molto apprezzato;

in Inghilterra *Bennet*, capo della scuola inglese, e *D'Albert*;

in Spagna *Albeniz*, compositore, concertista e insegnante valoroso, il quale col *Pedrell*, e qualche altro, fu tra i moderni rinnovatori della musica spagnuola;

in Norvegia *Grieg*, pianista e compositore originalissimo, prettamente nazionale, fu considerato il rinnovatore e capo della scuola norvegese;

nel Belgio *Franck*, il quale, per quanto non fosse pianista ma compositore e organista, è degno di nota per aver dato una nuova forma alla Sonata; *De Greef*, pianista e compositore, viene considerato uno dei più importanti musicisti belgi contemporanei.

❦

In questo periodo, man mano che ci si avvicina all'ora presente, l'evoluzione dell'Arte pianistica, come composizione, diviene sempre più complessa: è un'Arte quasi eclettica, e ciò anzitutto per il fatto che i compositori, pianisti o non pianisti, fra i quali non va dimenticato per primo *Wagner*, in seguito *Strauss*, *Debussy* ed altri ancora, esercitarono molta influenza sullo sviluppo di tutta la musica istrumentale, quindi anche sull'Arte pianistica; poi perchè col progresso e colle mutate condizioni dei tempi, con le relazioni più attive fra i popoli delle varie nazioni, le diverse scuole e le diverse tendenze risentono una dell'altra, subiscono reciproche influenze, e l'Arte, in generale, salvo poche eccezioni, perde originalità e caratteristica e va sempre più generalizzandosi per diventare pressochè uniforme, universale.

È invece doveroso e confortante constatare che l'Arte pianistica, come esecuzione, non solo segue la via del risorgimento ma progredisce continuamente. La coltura musicale (e così pure la coltura generale, che nei musicisti esecutori lasciò sempre alquanto a desiderare) ha preso in questi ultimi tempi un largo sviluppo: il gusto musicale si è raffinato, e l'interpretazione, che si è approfondita, costituisce il principale obbiettivo dei pianisti moderni.

Pure nel campo della didattica i progressi sono sensibili, perchè l'indirizzo attuale della scuola pianistica, specialmente in Italia per opera di valenti e dotti insegnanti, è informato ai più alti e nobili

ideali. Oltre al perfezionamento della tecnica, si dà molta importanza alla qualità del suono in modo da ottenere tutti gli effetti possibili di sonorità, di espressione, e da rendere il Pianoforte uno strumento cantante per eccellenza.

4. Origine e sviluppo delle forme musicali [1].

Anticamente la musica era soltanto per le voci, e gli strumenti musicali (chitarre, viole, liuti, organi) servivano da accompagnamento; in seguito gli strumenti incominciarono a sostituire le voci, quindi le composizioni strumentali di quei tempi non erano originali, cioè scritte per gli strumenti, bensì composizioni vocali trascritte. Questa è la ragione per cui il vocabolo *voci* rimase in uso fino ai nostri giorni come equivalente di *parti*; ad es. Bach nelle sue composizioni usò sempre il termine *voci* in luogo di *parti*: « Invenzioni a 2 voci », « Fughe a 3, 4 voci » ecc., così nella musica corale moderna si trova pure sovente l'indicazione « Coro a 3 voci, a 4 voci » in vece di « Coro a 3 parti, a 4 parti ».

Ci volle parecchio tempo perchè la musica strumentale si emancipasse, diventasse autonoma e acquistasse una struttura ed una forma diversa da quella della musica vocale. Anche le prime composizioni per Organo non erano altro che composizioni

[1] Nel trattare l'origine e lo sviluppo delle forme musicali, qui viene ommesso tutto quello che non si riferisce direttamente al Clavicembalo ed al Pianoforte, considerati come strumenti solisti.

vocali abbellite con passaggi e fioriture diverse: soltanto in seguito l'Organo incominciò ad avere forme musicali proprie con *Intonazioni*, *Toccate*, *Fantasie* e *Ricercari*, i quali ultimi, sviluppandosi e perfezionandosi, diedero origine alla *Fuga*.

Al sorgere della musica strumentale contribuirono particolarmente le così dette *Canzoni a ballo*, le quali erano in origine composizioni cantate ballate e sonate, cioè accompagnate dagli strumenti; in seguito la Canzone a ballo perdette la parte vocale, che venne sostituita dallo strumento, e rimase soltanto danza; per ultimo, abbandonata anche la danza, rimase la canzone puramente strumentale.

Questa fu l'origine della musica strumentale nei suoi primordi, verso la metà del 1400.

Le Canzoni a ballo erano danze figurate, aventi un determinato ritmo o cadenza, nei movimenti più disparati: ve n'erano di quelle lente, gravi, come la *Sarabanda*, la *Ciaccona*, la *Passacaglia*, la *Loure*; altre in movimento moderato: la *Gavotta*, il *Minuetto*; infine quelle in movimento vivace: l'*Alemanna*, la *Giga*, la *Corrente*, il *Rigaudon*, il *Saltarello*, il *Passapiede*.

Queste danze, quando vennero assorbite dagli strumenti, subirono bensì modificazioni nella loro struttura, ma conservarono il nome e il ritmo dell'antica Canzone a ballo. Anche oggigiorno si suole scrivere Pezzi di musica i quali, per la loro forma e per il loro sviluppo, non hanno nulla a che fare con le danze di cui prendono il nome: ne conservano soltanto il ritmo, il movimento e gli accenti caratteristici.

Non appena gli strumenti sostituirono le voci e s'impossessarono delle danze, o meglio delle Canzoni a ballo, facendo proprie queste composizioni, verso il 1500 nacque l'idea di raggrupparle in serie, collegandole in modo che fra di esse vi fosse relazione tonale e sopratutto varietà di movimento: ad una danza in movimento lento doveva succedere una in movimento moderato, o vivace, e viceversa. Tale raggruppamento prese il nome di *Suite*.

La disposizione fondamentale della Suite era costantemente la seguente:

1° **Alemanna,** con movimento moderato, in tempo $\frac{2}{4}$ oppure $\frac{4}{4}$;

2° **Corrente,** con movimento vivace, in tempo $\frac{3}{4}$;

3° **Sarabanda,** con movimento lento, in tempo $\frac{3}{4}$;

4° **Giga**, con movimento molto vivace, in tempo $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ oppure $\frac{12}{8}$.

Fra queste quattro danze ne venivano sovente intercalate altre, le quali erano per lo più il *Minuetto*, la *Gavotte*, la *Loure*. La *Suite* prese allora anche il nome di *Ordine* (Ordre) ma più specialmente di *Partita*, che in sostanza significava la stessa cosa: composizione divisa in più parti, o meglio serie di più Pezzi.

In seguito, sempre comprendendole nella *Suite*, la musica strumentale creò composizioni proprie che si staccarono dalla forma delle danze, per quanto nella loro struttura differissero ancora poco da queste ultime. Così ad es. prima dell'*Alemanna* si trova il *Preludio* o *Preambolo*, la *Sinfonia*, l'*Ouverture*, la *Fantasia*; intercalati con gli altri Pezzi fondamentali della *Suite*, o in vece loro, vi è il *Capriccio*, il *Rondò*, lo *Scherzo*, l'*Aria* (così chiamata perchè, più nelle intenzioni che di fatto, aveva un carattere melodico) ed altre ancora.

Più tardi nacque il *Tema con variazioni*, che consisteva in una breve composizione d'andamento semplice, melodico, incisivo, la quale veniva ripetuta parecchie volte con varianti ritmiche, melodiche o armoniche; il *Concerto*, forma di composizione molto ampia, destinata a mettere in evidenza l'abilità tecnica dell'esecutore; l'*Improvviso*, composizione di stile molto libero, derivata dal preludiare che facevano gli organisti sul loro strumento.

Fino circa a quest'epoca, cioè verso la fine del 1500, tutte le composizioni erano definite coi termini generici di *Cantata*, *Toccata*, *Sonata*, termini però che non avevano nulla a che fare con la forma delle composizioni stesse.

La *Cantata* era una composizione qualunque scritta per sole voci.

La *Toccata*, una composizione per istrumenti a tastiera, particolarmente per Organo.

La *Sonata*, una composizione per istrumenti in generale ma più specialmente per quelli a corda.

Questi vocaboli assunsero in seguito un signifi-

cato diverso; così la *Cantata* divenne quella grandiosa forma di composizione fra il lirico ed il drammatico, per voci e strumenti insieme; la *Toccata*, lasciando lo stile severo che aveva in principio, divenne una composizione libera e di fantasia, per qualsiasi strumento; la *Sonata* subì trasformazioni diverse come si vedrà più innanzi.

Lo stesso avvenne per altre composizioni che subirono modificazioni e trasformazioni, ed i cui nomi ebbero un significato diverso come ad es. l'*Ouverture* e la *Sinfonia*.

Il vocabolo *Sonata*, che aveva un significato generico e talvolta esprimeva il primo Pezzo della *Suite*, indicò più tardi quella composizione divisa in due, tre o quattro parti, dette *Tempi*, la quale è una diretta derivazione della *Suite*.

La *Suite* era una serie o successione di danze, mentre la *Sonata* sostituì alle danze i termini *Allegro*, *Adagio*, *Moderato*, *Presto*, indicanti un movimento diverso ed un determinato carattere espressivo. Sovente però conservò qualche danza dell'antica *Suite*; così, in luogo del *Presto* finale, si trova il *Rondò*, e in luogo del *Moderato* vi è il *Minuetto*, che in seguito venne da Beethoven sostituito con lo *Scherzo*, composizione più libera, brillante e vivace.

La caratteristica che distingue particolarmente la *Sonata antica*, nel senso inteso allora, dalla *Sonata moderna*, quella stabilita da Carlo Emanuele Bach, si trova nel primo *Tempo* di quest'ultima; quello

che costituisce la parte più importante della *Sonata* stessa: la *forma-sonata.*

La *Sonata antica,* e così tutti i Pezzi della *Suite,* è formata da un solo tema il quale dalla tonica si sviluppa per portarsi alla dominante con cadenza perfetta, quindi riprende alla dominante per ritornare alla tonica e concludere; la composizione risulta quindi divisa in due parti.

La *Sonata moderna,* nella sua forma classica, o meglio, il primo *Tempo* di questa *Sonata,* è pure quasi sempre divisa in due parti, ma i temi sono due; nella prima parte, dopo il primo tema alla tonica, vi è un secondo tema alla dominante, nella seconda parte, dopo la riesposizione del primo tema alla dominante, o in altro tono relativo, segue la ripresa del secondo tema alla tonica, il tutto, s'intende, alternato con passaggi e sviluppi.

Fra i primi che sostituirono alla *Suite,* o serie di danze, la *Sonata* in 3 Tempi (*Allegro, Adagio, Allegretto*) va menzionato Bernardo Pasquini (1637-1710), poi Giovanni Kuhnau (1660-1722).

Segue lo Scarlatti (1685-1757) che coll'introduzione del secondo tema contribuì a costituire la base fondamentale della struttura della *Sonata* moderna.

Il Galuppi (1706-1784) liberò la *Sonata* dall' aridità della tecnica elevandone artisticamente la forma e lo stile.

Infine Carlo Emanuele Bach (1714-1788), figlio del celebre Giov. Sebastiano, concretando le idee

dei suoi predecessori (Corelli, Veracini, Legrenzi, oltre i già menzionati) diede alla *Sonata* la forma definitiva, quella conservata dai successori [1].

Dopo Mozart, Haydn e Clementi, i quali diedero alla *Sonata* maggiore sviluppo tematico, viene Beethoven che, coll'intreccio dei temi, con la magistrale architettura e con l'espressione eminentemente drammatica, portò la *Sonata* al suo apogeo, alle più eccelse vette dell'Arte.

Per ultimo va ricordato il compositore belga Cesare Franck (1822-1890) il quale nell'evoluzione della *Sonata* segnò un passo importante e nuovo, con la creazione della così detta *Sonata ciclica.* In questa *Sonata* la struttura e la forma sono diverse; vi è un tema unico che serve di base a tutti i Tempi della composizione stessa, i quali rimangono perciò collegati fra di loro, formando una unità organica e un tutto omogeneo.

❦

Come la *Suite* e la *Sonata*, così le altre composizioni subirono man mano modificazioni fino ad assumere quelle forme che sono in uso oggigiorno.

È da osservarsi infine che mentre molte forme di composizioni come ad es. la *Sonata*, il *Concerto*, la *Fuga* ecc. hanno avuto la loro origine nella musica

---

(1) È opportuno osservare che i famosi violinisti di quel tempo, fra i quali Corelli e Veracini, esercitarono una grande influenza non solo sullo sviluppo delle forme musicali ma sulla stessa evoluzione dell'Arte clavicembalistica.

stessa, le altre, o meglio i termini indicanti determinate forme di composizioni, derivano parte dalle danze, come si è visto nella Suite, e parte da forme poetiche, come il *Madrigale*, l'*Elegia*, la *Canzone*, la *Romanza*, ecc. ecc.

Le composizioni poi di genere descrittivo che ebbero origine specialmente in Francia con Couperin e Rameau, nella seconda metà del 1600, hanno una forma libera da ogni norma preconcetta; per mezzo di speciali successioni e combinazioni di suoni o dei loro movimenti ritmici, esse vogliono imitare determinati fenomeni del mondo, fisico o suscitare sensazioni definite, o esprimere le impressioni che il compositore riceve dagli avvenimenti esteriori. Queste composizioni appartengono ai cosidetti *Morceaux de genre*.

❦

Dopo la Sonata, fra le più importanti e principali forme di composizioni vanno menzionate le seguenti:

La *Fuga*, che deriva dal *Ricercare*, dal *Mottetto* e in parte dalla *Canzone*; composizione di stile severo, contrappuntistico, informata a leggi e norme prestabilite (vedi Capitolo V, paragrafo 15).

Il *Preludio*, che deriva dalla *Canzone* e dall'*Aria*; può essere il premesso di una composizione composta di due o più parti (*Preludio e Fuga*, *Preludio e Toccata*, *Preludio* di una *Suite* ecc.) e così pure una composizione fine a se stessa. Come struttura è molto vario; può avere uno o più temi, sviluppo breve o

ampio, essere fugato, sinfonico, con carattere solenne o brillante ecc.

La *Ballata*, che in origine era un racconto drammatico cantato, sopra un motivo popolare, ben ritmato, nella musica istrumentale prese una forma di composizione libera, ampia, ricca di passi e di sviluppi, avente carattere per lo più brillante.

Il *Notturno*, composizione di carattere melodico, espressivo, calmo, che trae la sua origine dal fatto di essere eseguita nel mistero della notte.

La *Serenata*, composizione più semplice e di dimensioni più brevi del *Notturno*; ha un carattere dolce, espressivo, e può essere in movimento vivace.

Lo *Studio* (da non confondersi con gli *Studi-esercizi* che hanno soltanto lo scopo di sviluppare la tecnica), ha una forma libera, molto varia; in esso predominano bensì certe figurazioni e certi passi che mirano a superare determinate difficoltà tecniche, ma sono esposti, collegati e sviluppati in forma artistica, simile a quella del *Preludio*.

Il *Minuetto*, la *Gavotta*, il *Rondò*, lo *Scherzo* che è una derivazione del *Minuetto*, la *Polonese* ecc. ecc. conservarono il movimento, il ritmo e gli accenti caratteristici primitivi, ma presero uno sviluppo più ampio e dimensioni maggiori; tutte queste composizioni possono essere uno dei *Tempi* della *Sonata*, far parte della *Suite moderna*, oppure reggere per se stesse, come composizioni indipendenti.

La *Suite moderna*, è composta infine di una serie di più Pezzi, di qualsiasi forma, carattere o genere, riuniti e disposti in modo da ottenere contrasto e varietà di movimento, di ritmo e di espressione.

❦

Quando, dopo parecchi esperimenti e trasformazioni, nella seconda metà circa del secolo XVI si stabilirono definitivamente le forme degli strumenti ad arco (Violino, Viola, Violoncello) e sorsero in seguito gli esecutori, il Pianoforte venne sovente associato ad uno o più strumenti per la comune esecuzione; cosa questa da non confondersi con il fatto per il quale il Pianoforte accompagna un altro strumento cui è affidata la parte principale.

Si ebbero così le *Sonate* per Pianoforte e Violino, o Violoncello, i *Trii*, i *Quartetti* ecc. che hanno la stessa forma e struttura della *Sonata*.

Questo genere di composizioni e quelle che precedettero e diedero origine alla *Sonata*, costituiscono la cosidetta letteratura musicale classica e vengono oggigiorno definite col termine: *Musica da camera*.

Nota. — Per chi desidera approfondirsi nello studio delle forme musicali o averne maggior conoscenza, è consigliabile il *Trattato di forma musicale* di GIULIO BAS (Ediz. Ricordi).

5. Principali Clavicembalisti e Pianisti.

Nel seguente elenco sono disposti in ordine cronologico i principali Clavicembalisti e Pianisti, quelli che maggiormente si distinsero come esecutori, come insegnanti e didattici, e come compositori. Di questi

ultimi, per quanto parecchi emergessero particolarmente nel campo della musica orchestrale od in quello della musica sacra, qui viene riferita soltanto la loro produzione pianistica. Così pure viene nominato qualche compositore che non emerge come esecutore, ma la cui produzione ha avuto influsso sullo sviluppo dell'Arte clavicembalistica o pianistica.

Willaert Adriano, nato a Bruges, vissuto e morto a Venezia; grande contrappuntista, organista e clavicembalista, fondatore della scuola musicale veneziana. Scrisse *Ricercari*, *Toccate*, *Fantasie* ecc., in una forma da nessun altro usata prima di quel tempo.
1490-1562

Parabosco Girolamo, nato a Piacenza, morto a Venezia; organista e clavicembalista, allievo del Willaert.
1510-1557

Gabrieli Andrea, nato e morto a Venezia; organista compositore e clavicembalista; scrisse *Ricercari*, *Intonazioni*, *Toccate*, di bella ispirazione e di stile elevato.
1510-1586

Merulo Claudio (Claudio Merlotti) nato a Correggio, morto a Parma; organista, clavicembalista, compositore e insegnante, occupa uno dei posti più importanti fra i musicisti della seconda metà del secolo XVII. Scrisse *Ricercari*, *Toccate*, *Sonate* di singolare bellezza, introducendo nelle sue composizioni passi rapidi che assumono l'importanza di sviluppi del tema. Estese la digitazione e fece uso del pollice. Sembra che egli sia l'inventore della *Toccata*, perchè le sue *Toccate* sono le più antiche che si conoscono.
1533-1604

Byrd Guglielmo, nato e morto a Londra; organista, clavicembalista e compositore. Scrisse *Pre-*
1538-1623

ludi, *Danze* ed altre composizioni, piene di grazia e vivacità, accennando talvolta a quel genere di musica descrittiva e imitativa, che più tardi si sviluppò in Francia.

Luzzaschi Luzzasco, nato e morto a Ferrara; organista, clavicembalista e compositore fra i più importanti del tempo. Scrisse diverse composizioni, tentò di far risorgere il genere enarmonico degli antichi Greci e fu il primo a creare *Madrigali* per più voci con accompagnamento di Organo e Clavicembalo; genere questo che fino allora era sconosciuto.
1550-1612

Gabrieli Giovanni, nipote di Andrea, nato e morto a Venezia; organista, clavicembalista e compositore. Scrisse *Intonazioni*, *Ricercari* e *Toccate*.
1557-1612

Diruta Padre Girolamo, nato a Perugia, morto probabilmente a Chioggia; organista e clavicembalista, allievo del Merulo. Pubblicò in Venezia verso la fine del 1500 *Il Transilvano* o *Dialogo sopra il modo di sonar organi e strumenti da penna*, lavoro questo che si considera come il primo Metodo teorico-pratico scritto.
1560- ?

Bull John, nato a Somerfetshire morto ad Anversa, vissuto lungo tempo a Londra; organista, clavicembalista e compositore. Scrisse opere ammirevoli per originalità e struttura. A lui si attribuisce la musica dell'Inno inglese.
1563-1628

Frescobaldi Girolamo, nato a Ferrara morto a Roma; il più grande organista, clavicembalista e compositore dell'epoca. Scrisse *Ricercari*, *Fantasie*, *Toccate*, *Canzoni* ecc. oltre la nota *Suite* intitolata *La Frescobalda*, divisa in 5 parti e che costituisce una specie di Tema con variazioni; sviluppò notevolmente la *Fuga* e mantenne sempre uno stile severo, ispirato. Le sue numerosissime composizioni, per la purezza della
1583-1644

forma, la modernità dell'armonia e la profondità del concetto, vengono tuttora eseguite. Frescobaldi fu per quasi tutta la sua vita organista in S. Pietro, a Roma.

Quagliati Paolo, nato e morto a Roma; compositore e uno dei più valenti clavicembalisti del suo tempo. Scrisse specialmente musica di genere vocale.
1595-1666

Froberger Giovanni Giacomo, nato ad Halle s. S., morto a Hericourt (Francia); organista, clavicembalista e compositore, allievo del Frescobaldi. Scrisse *Toccate*, *Ricercari*, *Capricci* ed altre composizioni nelle quali risulta evidente l'influsso del suo maestro. Fu per parecchi anni organista alla Corte di Vienna.
1610-1667

Chambonnières Jacques (Champion de Chambonnières) nato a Parigi, morto probabilmente nella stessa città; clavicembalista, insegnante e compositore, considerato il capostipite dei clavicembalisti francesi. Scrisse molte composizioni, per lo più *Danze* collegate nella forma della *Suite*, tutte notevoli per la semplicità delle idee e per l'eleganza della forma. Fu clavicembalista di camera del Re Luigi XIV.
1610-1670

Buxtehude Dietrich, nato a Helsingör, morto a Lubecca; clavicembalista, compositore ed uno dei più celebri organisti del tempo. Scrisse numerose composizioni fra cui le *Fughe*, ammirevoli per lo stile e la struttura e che aprirono la via al grande G. S. Bach.
1637-1707

Pasquini Bernardo, nato a Massa, morto a Roma; organista, clavicembalista e compositore di grande fama. Scrisse *Ricercari*, *Fughe*, *Canzoni*, *Toccate* ecc.; le sue composizioni, pur essendo ancora nello stile severo dell'Organo,
1637-1710

sono alleggerite dalla spigliatezza delle figurazioni e dall'eleganza dell'architettura. Fu uno dei primi che sostituirono alla *Suite* o serie di danze, la *Sonata* in 3 Tempi: *Allegro, Adagio, Allegro.*

Purcell Enrico, nato a Westminster, morto a Londra; il più importante clavicembalista e compositore inglese. Con lui l'arte del Clavicembalo in Inghilterra raggiunse l'apogeo; scrisse *Lezioni, Suites, Sonate* ecc., tutte ricche di fresca vena melodica e originali. Per le sue armonizzazioni alquanto ardite, egli fu tra i musicisti precursori dei tempi
1658-1695

Kuhnau Giovanni, nato a Geysing in Sassonia, morto a Lipsia; organista, clavicembalista e compositore. Fu uno dei più grandi predecessori di Bach ed ha il merito di aver contribuito allo sviluppo della forma della Sonata, determinando pure (quanto era già stato iniziato dal Pasquini) la successione dei singoli Tempi: *Allegro, Adagio, Rondò.*
1660-1722

Couperin Francesco, nato e morto a Parigi; celebre clavicembalista e compositore; scrisse *Suites* nella forma antica classica e numerose composizioni di genere descrittivo e imitativo: *Les bergeries, Les sylvains, Les petits moulins à vent, Le reveil-matin, Soeur Monique* ecc. ecc., nelle quali si rileva sempre molta grazia e vivacità, unitamente ad un intimo sentimento di poesia, non ostante il largo impiego di fioriture, trilli, gruppetti e abbellimenti di ogni sorta; lasciò pure una specie di Metodo: *L'art de toucher le clavecin,* nel quale l'uso del pollice è rarissimo mentre vi predomina il sistema della digitazione fino allora adottato, cioè il passaggio del terzo
1668-1733

dito sul quarto e sul secondo. Con Couperin l'arte del Clavicembalo in Francia raggiunse il suo apogeo.

Mattheson 1681-1764 Giovanni, nato e morto in Amburgo; clavicembalista e compositore. Scrisse parecchie importanti composizioni fra cui il *Monumento armonico*, che è una raccolta di *Suites*, e il *Linguaggio delle dita*, che è una raccolta di *Fughe*.

Scarlatti 1683-1757 Domenico, nato e morto a Napoli; clavicembalista di eccezionale valore e compositore. Fu uno dei primi che abbandonò del tutto il vecchio stile austero dell'Organo e quello polifonico, e creò il vero genere di musica appropriata al carattere del Clavicembalo; scrisse numerosissime *Sonate*, oltre 500, che in realtà sono *Pezzi* staccati, simili per forma e struttura a quelli della *Suite* antica. Tutte le sue composizioni hanno una particolare grazia e vivacità, sono ricche d'ispirazione, eleganti nella forma, e raggiungono sempre un valore artistico, anche quando abbondano di difficoltà tecniche; gli abbellimenti sono impiegati con molta parsimonia e costituiscono parte integrante del pensiero musicale. Scarlatti diede pure molto sviluppo alla tecnica con l'impiego delle note ribattute cambiando dito sul medesimo tasto, col passaggio del pollice sotto le altre dita, e coll' incrocio delle mani. La sua importanza infine sta nel fatto di aver determinato la forma della *Sonata* introducendovi un secondo tema.

Rameau 1683-1764 Gian Filippo, nato a Digione, morto a Parigi; clavicembalista, compositore e teorico rinomato. Scrisse numerosissime composizioni, eleganti, espressive, alcune nella forma delle

Suites, altre nel genere descrittivo e imitativo. Fra queste ultime sono degne di nota: *Gavotte, Tambourin, Rigaudon, Le rappel des oiseaux, La poule, Les soupirs, La sensible, L'agaçante* ecc. ecc. Come teorico scrisse un *Metodo per la meccanica delle dita*, nel quale, come fece lo Scarlatti, impiegò il passaggio del pollice sotto le altre dita e stabilì la regola fondamentale che sui tasti neri non dovevano adoperarsi né il 1° né il 5° dito.

Durante Francesco, nato a Frattamaggiore (Napoli), morto a Napoli. Come compositore fu uno dei più celebri maestri della scuola napoletana di quell'epoca. Scrisse *Sonate* ed altre composizioni per Clavicembalo, tutte pregevoli per lo stile severo e nello stesso tempo grazioso e melodico.

1684-1755

Bach Giovanni Sebastiano, nato ad Eisenach, morto a Lipsia; il più grande organista dell'epoca, compositore e clavicembalista. Scrisse *Preludi, Invenzioni a 2 e 3 voci*, 6 *Suites francesi* e 6 *Suites inglesi* (le inglesi sono diverse dalle francesi specialmente perchè contengono due Sarabande in vece di una, e perchè hanno una condotta melodica meno chiara e meno comprensibile), 6 *Partite, Toccate, Sonate, Fughe, Concerti, La fantasia cromatica* ecc. ecc. e infine il *Clavicembalo ben temperato* che contiene 48 *Preludi e Fughe* in tutti i toni, maggiori e minori. Come teorico, insegnante e didattico fece progredire la tecnica dello strumento estendendo l'uso del pollice e adottando la digitazione per *sostituzione*. Tutte le sue composizioni, per la purezza della forma, per lo stile classico, polifono, per la perfezione della struttura, hanno una

1685-1750

grandissima importanza artistica e tecnica. Con Bach la *Fuga* raggiunse uno sviluppo ed una forma sino allora sconosciuta.

Händel Giorgio Federico, nato ad Halle, in Sassonia, 1685-1759 morto a Londra; organista, clavicembalista e compositore di grande fama. Scrisse molte *Suites, Fughe, Concerti* ed altri Pezzi minori come ad es. la *Ciaccona in Sol*, il *Fabbro armonioso*, la *Passacaglia* ecc. ecc. tutte notevoli per la severità dello stile, per l'ampiezza melodica, per l'espressione e per la purezza della forma. La sua importanza maggiore è però fuori del campo clavicembalistico e precisamente nei suoi famosi *Oratori*.

Galuppi Baldassare (detto «Il Buranello») nato a Burano, 1706-1784 morto a Venezia; clavicembalista, organista e compositore fecondissimo, pieno di brio, specialmente nel genere drammatico ed ecclesiastico. Scrisse molte *Sonate*, nelle quali risulta come egli abbia saputo liberarsi dalle aridità tecniche introducendovi un elemento più elevato, artistico e geniale.

Martini Padre Gian Battista, nato e morto a Bologna; 1706-1784 clavicembalista e organista, ma noto specialmente come profondo teorico e celebre contrappuntista. Scrisse diverse composizioni, tutte eleganti, ricche di concetto e pregevoli.

Paradisi Pier Domenico, nato a Napoli, morto a Venezia; 1710-1792 clavicembalista e compositore. Scrisse 12 *Sonate per clavicembalo* ed altre composizioni, nelle quali s'incontra per la prima volta il sistema di accompagnamento figurato, che consiste nell'eseguire gli accordi arpeggiati in terzine o quartine.

Zipoli Domenico, vissuto a Roma nella prima metà del ? 1700; organista, clavicembalista e compo-

sitore. Scrisse *Sonate*, *Toccate*, *Canzoni*, *Preludi*, ed altre composizioni nella forma delle danze antiche della *Suite*; tutti lavori ricchi di fresca vena melodica, genialità ed eleganza.

Bach Carlo Filippo Emanuele, figlio di Giov. Sebastiano, 1714-1788 nato a Weimar, morto in Amburgo; compositore e clavicembalista fra i più eleganti del suo tempo. Scrisse circa 70 *Sonate, Concerti* e numerose altre composizioni, oltre un Metodo intitolato: *Saggio sul vero modo di sonare il clavicembalo*, nel quale tratta della tecnica e degli abbellimenti. Il suo stile è classico, ma più libero, spigliato e meno severo di quello del padre. Uno dei meriti di C. F. E. Bach è di aver concretato e sviluppato le idee dei suoi predecessori dando alla Sonata quella forma definitiva che conservò in seguito e sulla quale si modellarono i suoi successori fino a Beethoven.

Haydn Giuseppe, nato a Rohrau (Austria), morto a 1732-1809 Vienna; pianista e compositore insigne, specialmente nel genere sinfonico orchestrale. Tutte le sue numerosissime composizioni si distinguono per la classicità dello stile, per la purezza della forma e per il perfetto equilibrio della struttura; della *Sonata*, pur conservando la forma determinata da C. E. Bach, ampliò notevolmente lo sviluppo. Scrisse 44 *Sonate* per Pianoforte, *Concerti*, *Capricci*, *Arie variate* ecc. ecc. oltre molta musica d'insieme.

Clementi Muzio, nato a Roma, morto in Evesham vicino 1752-1832 a Londra; pianista, insegnante, didattico e compositore. Scrisse *Sonate*, *Sonatine*, *Preludi ed Esercizi*, il *Gradus ad Parnassum* che è una raccolta di 100 studi, ecc.; opere che tuttora costituiscono la base di ogni scuola pianistica,

intesa seriamente. Clementi fu il fondatore della scuola di Pianoforte in Italia, ed ebbe pure molta influenza sullo sviluppo dell'arte pianistica straniera.

Mozart Volfango Amedeo, nato a Salisburgo, morto a Vienna; pianista e compositore, dichiarato dallo stesso Haydn « il maggiore fra i musicisti viventi in quell'epoca ». Genio precoce, destò, fino dall'età di 6 anni, entusiasmi quale virtuoso di Pianoforte; come compositore lasciò ricche creazioni in tutti i generi, drammatico, strumentale, ecclesiastico, ed i suoi lavori spiccano per l'originalità, per lo stile purissimo, per la vivacità e dolcezza. Per Pianoforte scrisse 17 *Sonate*, *Concerti*, *Fantasie* ecc.
1756-1791

Adam Giovanni Luigi, nato a Miettershotz in Alsazia, morto a Parigi; pianista, insegnante e didattico, capo della scuola di Pianoforte francese. Scrisse due *Metodi*, che ebbero molto successo, ed altri lavori ma di mediocre valore.
1758-1848

Dussek Giovanni Ladislao, nato a Czaslau, in Boemia, morto presso Parigi; pianista di grande merito e compositore. Scrisse 12 *Concerti*, 53 *Sonate*, *Sonatine*, oltre molta musica d'insieme, Oratori, Sinfonie ecc. Le sue composizioni si distinguono per forme proprie, per nobiltà, originalità e ricchezza d'armonia e di melodia.
1761-1812

Pollini Francesco, nato a Lubiana, vissuto e morto a Milano; pianista e compositore. Scrisse parecchi lavori ed un *Metodo*, nel quale la tecnica viene trattata ampiamente e profondamente.
1763-1846

Beethoven Ludovico (van) nato a Bonn, morto a Vienna; fu noto dapprima come pianista, in seguito
1770-1827

si dedicò interamente alla composizione. Pensatore profondo, genio incomparabile, interprete sublime del bello e di tutte le espressioni psicologiche, creò veri capolavori, pieni di suggestione, ricchi di concezione, nel purissimo stile classico. Con Beethoven, la *Sonata*, pur conservando gli elementi fondamentali già stabiliti dai suoi predecessori, acquistò uno sviluppo più ampio, elevato e vario, un carattere drammatico, una forma ed un'architettura diversa. Il numero dei Tempi è ridotto talvolta a tre e perfino a due; l'ordine nella loro successione alle volte è pure invertito, come ad es. nella Sonata intitolata *A chiar di luna*, che incomincia con l'Adagio; infine vi si trova la *Fuga* oppure il *Tema con variazioni*.

Oltre le celebri e immortali 9 Sinfonie per orchestra e numerosissima musica strumentale e da camera, Beethoven scrisse 32 *Sonate* per Pianoforte le quali, secondo la loro indole vennero dai critici divise in tre gruppi o periodi.

Al primo periodo appartengono le Sonate dal N. 1 al N. 11 (cioè dall'op. 2 all'op. 22) che sono le più semplici come concezione e le più facili come esecuzione; il loro stile, per quanto già personale, risente ancora della scuola di Mozart e di Haydn. Al secondo periodo appartengono le Sonate dal N. 12 al N. 27 (dall'op. 26 all'op. 90), libere da ogni influsso, più originali e più ampie nello sviluppo.

Al terzo periodo appartengono le Sonate dal N. 28 al N. 32 (dall'op. 101 all'op. 111) che sono le più difficili come esecuzione; in

queste, l'ispirazione nobile, elevata, l'architettura magistrale, la forma nuova, rivelano la potenza creatrice del grande Genio.

Oltre le *Sonate*, Beethoven scrisse *Concerti*, *Sonatine*, *Variazioni* ed altre composizioni per Pianoforte.

Cramer Giovanni Battista, nato a Mannheim, morto a Kensington, presso Londra; celebre pianista, insegnante, didattico e compositore. Scrisse 7 *Concerti*, 105 *Sonate*, *Notturni*, *Fantasie* ecc., oltre gli 84 *Studi* che formano tuttora uno dei capisaldi della scuola del Pianoforte e vengono adoperati con grande utilità per lo studio della tecnica.

1771-1858

Hummel Giovanni Nepomuceno, nato a Presburgo, morto a Weimar; pianista e compositore. Scrisse *Sonate*, *Preludi*, *Studi*, *Fantasie* oltre molta musica d'insieme col Pianoforte e di altri generi. Fu particolarmente celebre per il suo modo di sonare corretto e brillante, e per la sua grande abilità d'improvvisare.

1778-1837

Field Giovanni, nato a Dublino, morto a Mosca; pianista, insegnante e compositore. Scrisse numerose composizioni fra cui *Concerti*, *Sonate* ed i magnifici 17 *Notturni*, che servirono quale modello a Chopin. Field fu il più grande allievo di Clementi.

1782-1837

Weber Carlo Maria (de), nato a Eutin, morto a Londra; pianista e importante compositore. Emerse in tutti i generi, ma specialmente in quello drammatico; nelle sue composizioni strumentali ed in quelle per Pianoforte si rileva sempre lo stile classico, ma più spigliato e con una leggera tendenza al romantico. Scrisse *Concerti*, *Sonate*, *Polonesi*, il *Concertstück* op. 79, e molti altri lavori.

1786-1826

Kalkbrenner Federico, nato a Cassel, morto presso Parigi; pianista, insegnante e compositore. Fu più che altro un grande virtuoso che stupiva il pubblico con la sua eccezionale bravura. Come insegnante e didattico introdusse importanti procedimenti tecnici relativi alle ottave, allo sviluppo particolare della mano sinistra e all'indipendenza delle dita. Scrisse *Concerti*, *Fantasie*, *Rondò* ecc. ed un eccellente *Metodo* che però oggigiorno è caduto in disuso.
1788-1849

Czerny Carlo, nato e morto a Vienna; pianista, insegnante e compositore. Fu celebre specialmente come pedagogo; fra i suoi numerosi allievi vanno annoverati Liszt, Thalberg, Jaell, Döhler. Scrisse molte composizioni di genere diverso e una infinità di ottimi *Esercizi* e *Studi*, che dai primi elementi vanno al più alto grado di difficoltà, tutti di valore indiscusso e usati tuttora con grande profitto.
1791-1857

Moschéles Ignazio, nato a Praga, morto a Lipsia; pianista celebre e compositore, considerato come uno dei fondatori della scuola moderna di Pianoforte. Concertista notissimo, sapeva trarre dallo strumento nuovi effetti di sonorità, di espressione e di colorito, destando dovunque sincero entusiasmo. Scrisse *Sonate*, *Fantasie*, *Concerti*, molta musica d'insieme col Pianoforte, il *Metodo dei Metodi* (composto in unione a F. G. Fetis), infine i 24 *Studi* op. 70 e gli *Studi caratteristici* op. 95 che fanno tuttora parte dell'insegnamento pianistico.
1794-1870

Schubert Francesco, nato e morto a Vienna; rinomato compositore in tutti i generi di musica, ma particolarmente nei *Lieder*. Per Pianoforte scrisse 10 *Sonate*, *Fantasie*, *Improvvisi*, *Mo-*
1797-1828

menti musicali, *Pezzi* ecc. Le sue composizioni peccano talvolta nella forma, che è alquanto prolissa, ma si distinguono per la felice ispirazione e per lo stile classico, con leggera tendenza al romantico.

Bertini Enrico, nato a Londra, morto a Grenoble; pianista, compositore e insegnante ricercatissimo. Scrisse ottimi *Studi* nei quali i passi che mirano a superare determinate difficoltà tecniche sono collegati melodicamente e armonicamente con buon gusto e sviluppati in forma artistica. I più conosciuti e usati tuttora sono, disposti in ordine progressivo di difficoltà, quelli op. 137, op. 100, op. 29 e op. 32.
1798-1876

Herz Enrico, nato a Vienna, morto a Parigi; rinomato pianista, didattico e compositore. Curò e sviluppò particolarmente la tecnica cercando di ottenere forza ed uguaglianza nelle dita. Scrisse *Concerti*, *Sonate*, *Fantasie* ecc. ed un *Metodo* che ebbe a suo tempo larghissima adozione.
1806-1888

Mendelsshon Bartholdy Felice, nato in Amburgo, morto a Lipsia; pianista, e uno dei più grandi compositori dell'epoca. In tutti i generi di musica, drammatico, ecclesiastico, sinfonico e da camera, il suo stile è nobile, elevato, personale e costantemente melodico; le sue composizioni, classiche nella forma e nella struttura, hanno una spiccata tendenza fra il lirico ed il romantico. Per Pianoforte scrisse numerosissime composizioni; le più interessanti per il repertorio pianistico sono: 3 *Sonate*, *Capriccio* op. 5, *Rondò capriccioso* op. 14, *Romanze senza parole*, 2 *Concerti*, *Kinderstücke* op. 72.
1809-1847

Chopin Federico Francesco nato a Varsavia, morto a Parigi; pianista e compositore. Come pianista
1810-1849

fu esecutore e interprete perfetto; come compositore si staccò da tutto e da tutti, e fu un vero poeta della musica. Le sue composizioni, quasi tutte per Pianoforte, non sono di vasta concezione ma hanno uno stile originale unico, elegante e aristocratico, nel quale predomina una potenzialità espressiva soavemente malinconica, passionale ed elegiaca, non di rado evanescente e ideale per il carattere dei ritmi. Scrisse 19 *Notturni*, 52 *Mazurke*, 14 *Valzer*, 11 *Polonesi*, 4 *Improvvisi*, 4 *Ballate*, 24 *Preludi*, 24 *Studi*, 3 *Sonate*, 4 *Scherzi*, 2 *Concerti*, 1 *Grande Polonese* per Pianoforte ed Orchestra, la *Berceuse* ed altri lavori minori, oltre qualche Pezzo d'insieme con il Pianoforte.

Schumann 1810-1856 Roberto, nato a Zwickau, morto in Endenich, presso Bonn; pianista e compositore rinomato. Pur essendo annoverato fra i classici, il suo stile è romantico, fantastico, alle volte bizzarro, specie nelle piccole concezioni, ma sempre elevato, ispirato e pieno di sentimento. La sua produzione è grandissima in tutti i generi: drammatico, sinfonico, da camera, vocale (interessanti e rinomati i *Lieder*) ecc., ma la parte forse migliore si trova nella musica per Pianoforte. Scrisse *Scene infantili*, *Fogli d'album*, *Intermezzi*, *Novellette*, *Fantasie*, *Sonate*, *Il carnevale di Vienna*, *Studi sinfonici*, *Pezzi fantastici*, *Pezzi caratteristici* e numerosissimi altri lavori.

Stamaty 1811-1870 Camillo Maria, nato a Roma, morto a Parigi; pianista, compositore e insegnante distinto. Scrisse un *Concerto*, 2 *Sonate*, raccolte di utilissimi *Studi*, *Pezzi originali*, *Fantasie* e molte altre composizioni.

Hiller Ferdinando (de) nato a Francoforte, morto a Colonia; pianista e compositore. Scrisse *Concerti*, *Sonate*, *Studi* ecc. oltre molta musica drammatica, sacra e da camera.
1811-1885

Liszt Francesco, nato a Raiding (Ungheria), morto a Bayreuth; pianista, compositore e scrittore. Fu il più grande esecutore che sia mai esistito, sia come virtuoso e concertista che come interprete squisito, ed a ragione venne chiamato il re dei pianisti; con lui le difficoltà tecniche raggiunsero un limite spaventoso, inverosimile. Come compositore, la sua migliore produzione va cercata nella musica strumentale, fra cui sono degni di nota specialmente i *Poemi sinfonici* che sono una sua creazione. Per Pianoforte scrisse 12 *Studi* di esecuzione trascendentale, 6 *Studi di Concerto*, trascritti da quelli di Paganini, 3 *Grandi Studi di Concerto* (in La bemolle, Fa minore e Re bemolle), 2 *Studi di Concerto* (Mormorio della Foresta, Ronda dei Gnomi), *Gran Concerto*, *Sonata*, 15 *Rapsodie* su motivi e danze popolari ungheresi, 3 *Suites* di composizioni (20 pezzi) *Armonie Poetiche e Religiose* (11 pezzi), 2 *Polonesi*, *Fogli d'Album*, *Consolations*, *Notturni* ecc. ecc. oltre numerose trascrizioni su composizioni di Bach, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin ecc. e infine le *Parafrasi di concerto*, le *Trascrizioni* e le *Fantasie* su motivi di opere teatrali.. Anche però a quest'ultimo genere di musica, che allora era in gran voga, Liszt seppe dare un'impronta elevata, artistica, personale e interessante.
1811-1886

Thalberg Sigismondo, nato a Ginevra, morto a Napoli; celebre pianista e compositore. Come ese-
1812-1871

cutore fu brillante, irreprensibile; emulo di Liszt sostenne varie gare con quest'ultimo. Come compositore subì l'influenza del tempo e tutte le sue opere, pur essendo eleganti, ricche di effetti nuovi, caddero in disuso perchè all'infuori dei 12 *Studi* op. 26 e di qualche altro lavoro, consistono tutte in *Variazioni*, *Trascrizioni* e *Fantasie* su motivi di opere teatrali.

Alkan Carlo Valentino, nato e morto a Parigi; pianista
1813-1888 e compositore. Scrisse *Preludi*, *Pezzi poetici*, *Impromptus*, *Sonate*, *Studi*, ecc., tutte composizioni di molto pregio.

Döhler Teodoro, nato a Napoli, morto a Firenze;
1814-1856 pianista, insegnante e compositore. Scrisse molte composizioni per Pianoforte in uno stile elegante e pieno di effetto.

Wallace Guglielmo, nato a Waterford (Irlanda), morto
1814-1865 a Bages (Francia); pianista inglese apprezzatissimo e compositore. Scrisse *Preludi*, *Studi*, *Impromptus* ed altri generi di musica di colore locale; il suo stile è brillante, un po' vago, ma sempre personale.

Henselt Adolfo (de) nato a Schwabach (Baviera), morto
1814-1889 a Pietroburgo; rinomato pianista e compositore. Scrisse diverse composizioni di stile brillante, alcune raccolte di *Studi* fra cui quelli segnati coll'op. 2, utilissimi per il perfezionamento della tecnica e per l'interpretazione.

Heller Stefano, nato a Budapest, morto a Parigi; pia-
1815-1888 nista, compositore e insegnante. Scrisse *Sonate*, *Sonatine*, *Scherzi*, *Ballate*, molti pezzi di genere libero e degli ottimi *Studi*, utilissimi tanto dal lato tecnico quanto da quello dello sviluppo del buon gusto, e tuttora adoperati dagli studiosi.

Bennet Guglielmo, nato a Sheffield, morto a Londra; pia-
1816-1875 nista e compositore, considerato come uno dei fondatori della scuola inglese. Scrisse *Concerti*, *Sonate*, *Studi*, *Capricci* ecc. ecc. oltre parecchia musica sinfonica e da camera.

Marmontel Antonio, nato a Clermont-Ferrand, morto a
1816-1898 Parigi; pianista, compositore, insegnante, didattico e storico di grande e indiscussa autorità. Scrisse *Sonate*, *Serenate*, *Notturni*, *Polonesi* ecc. ma la sua produzione maggiore e più importante è nel campo didattico e comprende molti *Studi* di meccanismo e di stile oltre le opere: *Consigli sull'insegnamento tecnico ed estetico del Pianoforte*, *Vademecum dell'insegnante di Pianoforte*, ecc. ecc.

Kullak Teodoro, nato presso Posen, morto a Berlino;
1818-1882 pianista, compositore e insegnante. Si dedicò particolarmente all'insegnamento ed alla didattica; scrisse parecchi *Esercizi* e *Studi*, ma la sua opera più nota, e adoperata tuttora, è lo *Studio delle Ottave* che contiene Esercizi, Studi e passi di ottave tratte da composizioni di grandi pianisti.

Golinelli Stefano, nato e morto a Bologna; pianista,
1818-1891 compositore e insegnante. Le sue composizioni sono sempre ispirate, piene di sentimento e buon gusto; scrisse *Preludi*, *Studi*, *Toccate*, *Fantasiette* e numerosissimi altri Pezzi. Come insegnante nel Liceo musicale di Bologna seppe infondere nei suoi numerosissimi allievi il culto vero dell'Arte.

Köhler Luigi, nato a Brunswick morto a Königsberg;
1820-1886 pianista, compositore e insegnante. Fu maestro dei migliori pianisti dell'epoca, in Germania; scrisse numerose raccolte di Studi, tuttora molto diffusi.

Raff Gioachino, nato a Lachen, morto a Francoforte sul
1822-1882 Meno; pianista, compositore oltre che ottimo violinista e organista. Scrisse *Studi*, *Intermezzi*, *Pezzi* diversi, e numerosissimi altri lavori che comprendono tutti i generi di composizione.

Kirchner Teodoro, nato a Chemnitz, morto ad Amburgo;
1824-1903 pianista, organista, insegnante e compositore. Le sue composizioni, di sapore schumaniano, sono di forma breve ma geniali, espressive e ricche di eleganza armonica; scrisse *Pezzi*, *Fogli d'Album*, *Romanze*, *Acquarelli* ecc.

Reinecke Carlo, nato ad Altona morto a Lipsia; pianista,
1824-1910 compositore, insegnante e didattico. Scrisse *Concerti*, *Studi*, *Pezzi* di stile libero, parecchia musica facile per alunni principianti: 12 *Studi facili*, *Sonatine* a 2 e 4 mani, 24 *Piccoli Studi*, *Piccole Fantasie* e moltissimi lavori importanti in tutti gli altri generi di composizione.

Fumagalli Adolfo, nato a Inzago, nel Milanese, morto
1828-1856 a Firenze; pianista e compositore. Come pianista fu celebre e suscitò entusiasmi in tutto il mondo; come compositore, ad eccezione di pochi Pezzi originali, scrisse *Fantasie* e *Trascrizioni* su motivi di opere teatrali, sacrificando l'Arte all'andazzo dei tempi.

Rubinstein Antonio, nato a Wechwotynez, in Bessarabia,
1830-1894 morto a Peterhof; pianista e compositore. Come pianista fu prodigioso, interprete sublime e coscienzioso di tutti gli stili più vari e disparati; eseguiva con proprietà meravigliosa la musica degli antichi clavicembalisti, le opere di Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin fino al trascendentale Liszt, e non a torto fu proclamato uno dei più grandi pianisti e musicisti del tempo. Le

composizioni sue sono numerosissime, in tutti i generi, ricche di pregio, per quanto non troppo personali. Per Pianoforte scrisse *Concerti*, *Sonate*, *Fughe*, *Suites*, molti Pezzi di forme più brevi fra cui *Fantasie* op. 14, *Capricci* op. 21, *Serenate* op. 22, *Soirées de S. Petersbourg* op. 44, *Miscellanea* op. 93, *Barcarole*, *Melodie* ecc. ecc., infine gli *Studi* (op. 23, op. 81, op. 93) che talvolta presentano difficoltà tecniche non inferiori a quelle che s'incontrano negli Studi di Chopin e di Liszt.

Bülow Hans (von) nato e morto a Dresda; pianista e compositore. Come pianista fu esecutore valentissimo ed uno dei più grandi interpreti delle opere classiche. Scrisse alcuni lavori ma di scarsa importanza; il suo merito maggiore sta nell'aver riveduto molte composizioni e Studi di autori classici, indicandone l'interpretazione, il modo di applicare le dita, di eseguire gli abbellimenti e di impiegare il pedale.

1830-1894

Jaell Alfredo, nato a Trieste, morto a Parigi; pianista. Fu esecutore brillante, di grande effetto; nella sua carriera di concertista girò tutta l'Europa e l'America ottenendo dovunque grandi successi. Scrisse qualche Pezzo originale e parecchie Trascrizioni su motivi d'opera.

1832-1882

Bramhs Giovanni, nato ad Amburgo, morto a Vienna; profondo musicista e compositore, considerato in Germania, quale unico e vero seguace di Beethoven. La sua musica di stile classico, personale, teutone nel vero senso della parola, è molto difficile sia come comprensione che come esecuzione. Oltre numerosissimi lavori in tutti i generi di composi-

1833-1897

zione, scrisse per Pianoforte *Concerti*, 3 *Sonate*, 2 *Rapsodie*, *Danze ungheresi*, *Pezzi* diversi, *Studi* ecc.

Saint-Saëns Camillo, nato a Parigi, morto in Algeri; 1835-1921 pianista e organista di fama europea, compositore fecondissimo, fra i più importanti della Francia. È autore di musica drammatica, religiosa, sinfonica, vocale e da camera; per Pianoforte scrisse *Concerti*, *Studi*, *Suites* e numerosi *Pezzi*, oltre alcuni lavori per 2 Pianoforti. Le sue composizioni si distinguono per l'originalità e per la magistrale struttura.

Planté Francesco, nato in Orthez (Bassi Pirenei) morto 1839-1898 a Parigi; pianista di grande valore. Nella sua carriera di concertista ottenne dovunque trionfali successi, non solo per la perfezione della sua tecnica ma per l'appropriata interpretazione di tutti gli autori, classici e moderni.

Tschaikowsky Pietro, nato a Wotkinsk, in Russia, morto 1840-1893 a Pietroburgo; buon pianista e ottimo compositore. Fu uno dei capi della nuova scuola russa e le sue composizioni sono ricche di pregio, sia per lo stile che per la forma. Oltre numerosi, importanti lavori in tutti i generi di composizione, scrisse per Pianoforte *Concerti* (con accomp. d'Orchestra), *Suites*, 1 *Grande Sonata*, *Scherzi*, *Capricci*, *Impromptus* e molti *Pezzi* di stile facile e romantico.

Tausig Carlo, nato a Varsavia morto a Lipsia; pianista 1841-1871 e didattico. Fu esecutore concertista valentissimo, dotato di una tecnica meravigliosa e di potente e profonda espressione. Scrisse *Studi* e qualche altro Pezzo per Pianoforte

ma è rinomato specialmente per le sue revisioni e trascrizioni delle opere di Clementi, Chopin, Bach, Beethoven, Scarlatti.

Grieg Edoardo, nato e morto a Bergen, in Norvegia;
1843-1907 pianista e compositore. Tutte le sue composizioni sono ricche di melodia, originali nell'armonizzazione e si distinguono per il carattere costantemente ispirato ai sentimenti, ai canti e alle danze del proprio paese. Oltre numerose composizioni di genere sinfonico e da camera scrisse 1 *Concerto*, 1 *Sonata*, 10 raccolte di *Pezzi lirici*, *Ballata* op. 24, *Albumblätter* op. 28, *Quadri poetici*, *Danze e Melodie popolari* ecc. ecc.; per Pianoforte a 4 mani i *Pezzi Sinfonici* op. 14, le *Danze Norvegesi* op. 35, i *Valzer-Capricci* op. 37. Grieg è considerato il più importante musicista della scuola norvegese.

Sgambati Giovanni, nato e morto a Roma; pianista,
1843-1914 compositore e insegnante. Fu artista insigne, coscienzioso, aristocratico, ispirato sempre ai più elevati e nobili ideali; nel tempo in cui predominava la musica superficiale e le Fantasie su Opere teatrali contribuì, sia come esecutore sia come insegnante al Liceo di S. Cecilia in Roma, al risorgimento dell'Arte pianistica italiana facendo conoscere al pubblico le opere dei grandi classici. Oltre molta musica sinfonica, religiosa, e da camera scrisse per Pianoforte 1 *Concerto* (con accomp. d'Orchestra), *Preludio e Fuga in mi bem. minore*, vari volumi di *Notturni*, 12 *Melodie poetiche* e numerosi *Pezzi* di forme brevi e di non difficile esecuzione, ma tutti di squisita fattura. Sgambati è il capo della scuola pianistica romana; formò numerosi e valentissimi

alunni infondendo loro il culto vero dell'Arte.

Palumbo Costantino, nato presso Napoli; pianista, insegnante e compositore. Fin da giovanissimo fu un concertista eccezionale, brillante ed elegantissimo; oltre parecchia musica sinfonica e vocale, scrisse per Pianoforte 1 *Concerto* (con Orchestra), 1 *Fantasia-Sonata, Preludio e Fuga* ed altri Pezzi diversi di stile libero e gusto fine.
1844-viv.

Cesi Beniamino, nato e morto a Napoli; pianista valente, insegnante e didattico insigne. Fu il fondatore della nuova scuola pianistica napoletana la quale, abbandonando lo sterile virtuosismo e le eccessive difficoltà tecniche, ebbe per obbiettivo l'arte di far cantare il Pianoforte. Come esecutore fece per primo conoscere in Italia e apprezzare dal pubblico le opere dei classici (Bach, Beethoven, Schumann, Scarlatti, Couperin, Rameau) prima d'allora incomprese. Nella didattica occupa un posto importantissimo per le molteplici e pregevoli sue revisioni di opere classiche antiche e moderne e per il suo celebre *Metodo*, nel quale è racchiuso progressivamente e in maniera esauriente tutto il meccanismo del Pianoforte, dai primordi dell'insegnamento fino alle più grandi difficoltà.
1845-1907

Buonamici Giuseppe, nato e morto a Firenze; pianista e insegnante. Dopo essere stato concertista brillante e festeggiato dovunque, svolse tutta la sua attività come insegnante nel R. Istituto musicale di Firenze. Scrisse qualche lavoro didattico.
1846-1914

Rendano Alfonso, nato presso Cosenza; pianista e compositore. Esecutore elegante, è dotato di una
1853-viv.

tecnica impeccabile e di senso interpretativo non comune. Scrisse ottime composizioni per Pianoforte ed altri lavori nella forma classica.

Martucci Giuseppe, nato a Capua, morto a Napoli; pianista, compositore ed uno dei più illustri musicisti italiani moderni. Tutte le sue composizioni si distinguono per l'elevatezza del pensiero, l'originalità, la severità e la purezza della forma. Oltre diversi lavori nel genere sinfonico e da camera scrisse per Pianoforte *Sonate*, 1 *Concerto* (con accomp. d'Orchestra), 3 *Album* di 6 pezzi ciascuno, op. 38, 43, 44, *Scherzi*, *Capricci* e numerosissimi altri *Pezzi*.
1856-1909

Paderewsky Ignazio, nato a Podolia, in Polonia; pianista, insegnante e compositore. È esecutore elegantissimo, grande interprete specialmente delle opere di Chopin; scrisse buone composizioni per Pianoforte.
1859-viv.

De Greef Arturo, nato a Louvain, nel Belgio; pianista valente, insegnante e compositore. È uno dei migliori artisti belgi contemporanei, autore di musica sinfonica e pianistica.
1862-viv.

Albeniz Isacco, nato e morto in Ispagna; pianista, insegnante e compositore. Dopo breve ma brillante carriera come concertista, si ritirò dedicandosi interamente all'insegnamento e alla composizione. In tutti i suoi molteplici lavori, nei vari generi di musica, si nota ottimo buon gusto, sentimento ed una caratteristica impronta nazionale. Fu uno dei moderni riformatori della musica spagnuola. Scrisse molti Pezzi fra cui *Sérénade Espagnole*, *Souvenirs d'Espagne*, *Zambra*, *Granadina*, *Aragon* ecc.
1861-1909

Valle de Paz Edgardo (Del) nato in Alessandria d'Egitto morto a Firenze; pianista, insegnante, e compositore. I suoi molteplici lavori, che comprendono tutti i generi di musica, sono originali, espressivi, eleganti nella forma e nella struttura; per Pianoforte scrisse *Suite nello stile antico*, *Suites italiennes*, *Fantasia*, *Canzonette amorose*, *Preludi* e numerosi *Pezzi* raccolti in diversi album e fascicoli. Come didattico ha importanza per la revisione di Studi e di composizioni classiche, per i suoi 100 *Solfeggi progressivi* per Pianoforte a 4 mani, gli *Esercizi tecnici* e la *Scuola pratica del Pianoforte*, opera questa di grande valore.

1861-1921

Debussy Claudio, nato a Saint Germain, morto a Parigi; compositore. È il capo della nuova scuola francese che sorse sotto il nome di *impressionismo musicale*; questa scuola, liberatasi da ogni formula estetica e norma preconcetta mira ad esprimere l'impressione semplice e naturale che il musicista riceve dagli stimoli degli avvenimenti esteriori. Lo stile di Debussy è originalissimo, unico, ricco di nuove forme, di armonie inusitate, di sensazioni strane, ma sempre aristocratico e fine. Le sue composizioni hanno avuto una grande influenza sull'evoluzione dell'Arte pianistica moderna e per interpretarle e rendere tutti gli effetti di sonorità voluti, più che alla concezione generale, bisogna badare ai particolari e tener presente che gli accordi (sovente basati sulla scala divisa in 6 toni, anzichè in 5 toni e 2 semitoni) non sempre hanno un legame fra di loro, ma reggono e hanno vita ciascuno da sé; nell'esecutore quindi si richiede un'assoluta padronanza

1862-1918

di tutti i contrasti di tocco ed una grande abilità nell'impiego dei pedali. La produzione di Debussy è abbondante in tutti i generi; per Pianoforte scrisse: *Morceaux choisis, Deux arabesques, Le coin des enfants, Estampes, Images,* 12 *Preludi, Suite Bergamasque* ecc.

Rosenthal Maurizio, nato a Lemberg, in Polonia; pianista famoso, specialmente per la sua tecnica prodigiosa.
1862-viv.

Albert Eugenio (D') nato a Glascow, in Inghilterra; pianista e compositore. Come concertista è rinomato per la perfezione della tecnica e per lo squisito senso interpretativo. Scrisse diversi lavori in tutti i generi di composizione.
1864-viv.

Longo Alessandro, nato presso Cosenza; pianista, insegnante, didattico e compositore. Occupa un posto importante e autorevole nell'Arte pianistica contemporanea. Scrisse *Sonate, Suites, Pezzi caratteristici, Pagine d'abum* e molti altri lavori, anche di facile esecuzione, ma di squisita fattura e pieni di buon gusto. Nella didattica, sono degni di nota i suoi 24 *Piccoli Studi sugli arpeggi,* i 100 *Studi di perfezionamento,* tratti dalle opere dei classici, gli *Studi di terza e di sesta,* e infine l'accurata e coscienziosa revisione di molte opere classiche fra cui tutte le composizioni dello Scarlatti. Attualmente è insegnante nel R. Conservatorio di Napoli.
1864-viv.

Busoni Ferruccio Benvenuto, nato a Empoli; pianista, insegnante e compositore, musicista profondo, dotato di straordinarie qualità musicali. Come esecutore è il più grande concertista fra tutti i pianisti viventi; per la sua tecnica meravigliosa, l'austerità del suo stile e la potenza delle sue interpretazioni
1866-viv.

suscitò in tutto il mondo l'ammirazione. Fu insegnante e direttore in parecchi Conservatori: Mosca, Boston, Vienna, Berlino, Bologna; posti che abbandonò per dedicarsi, come fa tuttora, alla carriera del concertista. Come compositore scrisse *Concerti, Fantasie, Preludi, Fughe* ecc. oltre pregevoli lavori nel genere vocale e sinfonico; fece pure la revisione e studi profondi sulle opere di Bach, di Liszt e di altri.

Mugellini Bruno, nato a Potenza Picena, morto a Bologna; pianista, compositore, insegnante e didattico. Fu esecutore valorosissimo, dotato di tecnica impeccabile e di grande equilibrio nell'interpretazione, apprezzato molto nei numerosi concerti che diede in tutta l'Europa. È autore di pregevoli lavori per Pianoforte e di qualche altro genere di composizione, ma il suo merito maggiore è nella didattica; scrisse un ottimo *Metodo di Esercizi tecnici* e fece la revisione di opere del Clementi, Czerny, Cramer, Mozart, Heller, Bach ecc., in modo veramente magistrale, esauriente, indicandone l'interpretazione, il modo di applicare le dita, di eseguire gli abbellimenti, commentandone e spiegandone la struttura e riuscendo a far penetrare lo studioso nello spirito delle composizioni stesse.

1871-1912

Ravel Maurizio, nato a Ciboure, nei Bassi Pirenei; compositore, seguace della scuola di Debussy ma meno originale di quest'ultimo. Oltre lavori diversi in tutti i generi di composizione, scrisse per Pianoforte *Ma mère l'Oye, Gaspard de la nuit, Sonatine, Menuet, Noctuelles, Oiseaux tristes, La vallée des cloches, Une barque sur l'Océan, Jeux d'eau* ecc.

1875-viv.

❦

Fra i pianisti viventi che, come esecutori, compositori o didattici, coltivano l'Arte con alti intendimenti, oltre quelli citati, vanno ricordati in Italia pure il *Consolo*, lo *Zanella*, il *Lorenzoni*, il *Boghen*, il il *Casella*, il *Frugatta*, l'*Ivaldi*, il *Brugnoli* ecc. oltre pareechi stranieri che qui vengono ommessi e per brevità e per la quasi impossibilità di avere esatte notizie.

6. Sistemi d'insegnamento e di esecuzione.

Sui vari sistemi d'insegnamento e di esecuzione è stato detto e scritto molto, specialmente in questi ultimi tempi, se non che, tutte le teorie fisiologiche enunciate e tutte le discussioni sul *sonare di peso*, sulla *caduta del braccio*, sulla *rotazione*, sull'opportunità o meno dei *martelletti* ecc. ecc. non hanno fatto che creare equivoco e confusione in tutti gl'insegnanti di Pianoforte poco esperti, i quali (è necessario notare) costituiscono la maggioranza.

Lasciando da parte i mezzi meccanici artificiali (quali *guidamani*, *slegadita*, *apparecchi* del Prof. Brugnoli ecc.) che possono essere utili o dannosi a seconda del modo e dell'opportunità del loro impiego, le maniere, o meglio i sistemi veri e propri di insegnare e di sonare il Pianoforte sono due: l'*antico* ed il *moderno*.

Il *sistema antico*, detto anche della « tradizione », è basato sull'articolazione delle dita e sull'azione muscolare.

Il *sistema moderno*, quello che comprende il « peso », la « rotazione », la « caduta », il « calcio » ecc. (1) è invece basato sulla gravitazione o peso del braccio attraverso la mano e le dita.

Entrambi questi sistemi possono essere buoni e dare risultati soddisfacenti: ciò dipende dal modo con cui vengono applicati ed al soggetto al quale vengono applicati.

Non è qui il luogo di entrare in troppi particolari e rilevare i pregi di un sistema o i difetti dell'altro; però, per dissipare equivoci e malintesi, è necessario sgombrare il terreno da preconcetti e da esagerazioni, sia in riguardo dell'uno che dell'altro sistema, poi mettere in chiaro e stabilire quello che di comune e di buono (ed è molto) è in ambidue, pur essendo essi basati su principi diversi.

❦

Nei bei tempi di una volta (probabilmente non scomparsi del tutto) studiare il Pianoforte era un vero supplizio per un bambino: oltre a non dover lasciar cadere una moneta che gli veniva collocata sul dorso della mano (sovente fatta tenere « ad artiglio ») perchè rimanesse immobile, od il fazzoletto sotto le ascelle, affinchè non allargasse le braccia, egli era torturato con centinaia di Eser-

(1) Vedi TOBIA MATTHAY, *Le azioni del tocco pianistico* (ed. Capra)

cizi di meccanismo, scale, ecc. tutti da eseguirsi automaticamente, senza alcuna preoccupazione del suono che usciva dallo strumento. La tecnica, che doveva essere il *mezzo*, diventava il *fine*, lo scopo unico dello studio. Il bambino, che acquistava una tecnica imperfetta in causa della rigidità procuratagli da questa scuola empirica, irragionevole, anzichè prendere amore allo studio, rimaneva tanto disgustato che abbandonava lo studio della musica, non appena gli era possibile.

In alcuni pianisti poi si riscontrava (e si riscontra tuttora) durezza, rigidità, esecuzione soffocata, senz'aria, mancanza del *fortissimo* e del *pianissimo*, assenza completa di *tocco*, uniformità di suono in tutte le gradazioni di forza e in tutti i generi di musica.

Questo non è il sistema antico come molti forse credono o come i fautori e gli speculatori del sistema moderno fanno credere.

Il *sistema antico*, quello che ci ha dato i più grandi pianisti: Liszt, Rubinstein, Chopin, Martucci, Sgambati ecc. ecc., quello che attualmente viene adottato dai nostri migliori insegnanti, dà molta importanza alla posizione della mano prima di tutto, poi alla localizzazione della forza sulla punta delle dita, all'assoluta elasticità del polso e dei muscoli dello avambraccio, alla forza e leggerezza del suono ottenuta gradualmente, all'indipendenza, scioltezza e rapida articolazione delle dita.

Acquistata così una tecnica perfetta, lascia alla intuizione naturale l'opportunità di scegliere il mezzo (dita curve o piatte, modo di abbassare il tasto, impieghi diversi dell'azione del polso, del

braccio ecc.) per trarre dallo strumento quella data qualità o quantità di suono necessaria ad ottenere l'effetto artistico richiesto.

Questo sistema non esclude molti dei mezzi applicati dal sistema moderno; ad esempio, le dita saranno curve o distese secondo se il passo da eseguire è brillante oppure dolce, presto o lento; nel tremolo, oppure in certi passi polifonici si dovrà forzatamente impiegare la rotazione, cioè quel leggero movimento che fa l'avambraccio quando si volge su se stesso, inclinando la mano ora verso il pollice ora verso il mignolo; nell'esecuzione di accordi isolati, o di accordi che si succedono ad intervalli non troppo brevi, non sarà possibile ottenere un pianissimo perfetto e morbido senza appoggiare prima le dita sui tasti e poi abbassarli, ma non con la forza muscolare, bensì tenendo i muscoli inerti e lasciando cadere il polso e l'avambraccio: precisamente ciò che il sistema moderno chiama *sonare di peso*. Così è per lo staccato, per il legato e per molte altre maniere di esecuzione.

Tutto ciò però viene fatto per intuito, esperienza e buon senso, senza indagare e ricercare la ragione scientifica e fisiologica dei movimenti delle dita, del polso o del braccio.

❦

Riguardo il *sistema moderno* (introdotto da Breithaupt, Matthay e seguaci) essendo poco capito, male interpretato e peggio applicato, esso può recare gravi

inconvenienti. Tutti gl'insegnanti che non sanno sonare con questo sistema, ma vogliono seguirlo, ottengono pessimi risultati; essi ingombrano anzitutto la mente degli alunni con leggi e teorie fisiologiche (assolutamente inutili e incomprensibili ad elementi giovani) poi, in ossequio ai principi del *sonare di peso*, della *caduta* o della *rotazione*, li obbligano ad abbassare un tasto alla volta gettando dall'alto il braccio e la mano inerti, oppure, per l'esecuzione degli esercizi elementari sulle cinque dita, fanno dondolare la mano ora a destra ora a sinistra. Molti pianisti poi, volendo sonare sempre e tutto *di peso* (ciò che si può facilmente constatare assistendo a qualche pubblica audizione pianistica) trascurano l'articolazione delle dita, ottengono esecuzioni soffocate, mai chiare e brillanti, e prendono una posizione inelegante, talvolta grottesca e penosa per chi li osserva.

Questo non è il sistema moderno.

Il sistema moderno, nato e creato per le genti anglosassoni, dove la minore intuizione e versatilità d'ingegno viene sostituita dal costante e metodico studio scientifico, per quanto esso non sia troppo adatto alla nostra indole, può dare anche da noi buoni risultati, ma perché ciò avvenga, è necessario che l'insegnante stesso (come dice bene il chiaro maestro Ivaldi del Liceo musicale di Bologna) suoni già con questo sistema e non lo conosca soltanto attraverso i libri o le polemiche pubblicate; diversamente rovinerà gli alunni i quali soneranno con una imperfetta articolazione delle dita, mista a movimenti inutili del braccio, quindi male.

Questo sistema che, come è stato detto, è basato sul peso del braccio, mira bensì ad ottenere una buona tecnica, ma fino dai principi dà importanza alla qualità del suono che si deve trarre dallo strumento, ed all'uopo impiega i mezzi suggeriti dall'analisi dell'azione fisiologica della così detta *leva umana* (dita, mano, avambraccio, omero), non preoccupandosi affatto dell'estetica della posizione, come fa il sistema antico. Però, contrariamente a quanto si crede dai più, ammette anche l'articolazione delle dita e l'azione muscolare. Ad es. Tobia Matthay, già citato, scrive che: « quando si tratta di forza di suono, la *sola energia muscolare* deve agire; che il suono brillante si ottiene con la *sola articolazione delle dita*; che per i passi di agilità bisogna *smettere ogni azione di peso*, quindi *articolare le dita*. Così è per altri mezzi usati dal sistema antico, mezzi che costituiscono la base vera, essenziale e ormai ben stabilita dello studio, o meglio della tecnica del Pianoforte. Il sistema moderno dunque teorizza scientificamente quello che il sistema antico faceva e fa per intuizione.

Rimane la *caduta del braccio dall'alto* che è una delle caratteristiche propria ed esclusiva del sistema moderno, e della quale questo Manuale non intende occuparsi per non uscire dal suo compito e per ragioni di spazio.

Ora l'indagine minuta di tutti i movimenti che si fanno per sonare, le distinzioni troppo sottili, le continue preoccupazioni di analizzare l'azione fisiologica delle dita, della mano ecc. finiscono spesso per sostituire il fine ai mezzi, fanno quindi perdere di

vista lo scopo supremo dell'Arte. Sarebbe come se per parlare (o per insegnare ad un bambino a parlare) si dovesse pensare prima quali sono i muscoli che devono entrare in azione [1]. Volendo e sapendo dunque applicare il sistema moderno, non bisogna esagerare e sacrificare l'Arte alle leggi teoriche e fisiologiche.

L'insegnante che conoscerà l'azione fisiologica delle dita, della mano, del polso ecc. e saprà perché si può sonar bene o male, avrà sempre un vantaggio perché si renderà meglio ragione dei fatti e, conoscendo le cause, potrà con maggior sicurezza e con minore perdita di tempo correggere eventuali difetti ed anche evitarli, ma non dovrà farne argomento di studio con gli alunni e neppure servirsene come base principale o, peggio, come scopo dell'insegnamento.

Si tenga presente che, qualunque sia il sistema adottato, è sempre la pratica che deve dare occasione di risalire alla teoria e non viceversa; che i mezzi non devono sostituire il fine; che gli alunni, a seconda delle loro attitudini, dell'età, dello sviluppo fisico e intellettuale, vanno trattati in modo diverso uno dall'altro; infine che la scuola di musica non è una fabbrica dove si fanno gli oggetti a serie, tutti uguali, bensì una scuola d'Arte, e l'Arte, per esplicarsi e per diventare personale, ha bisogno, anche nella parte tecnica, di una certa libertà, specialmente per noi italiani.

---

[1] Ed a questo punto saremmo anche giunti, se si dovessero seguire le teorie esposte dal maestro di canto americano King Clark.

❦

Bisogna considerare che, salvo coloro i quali frequentano gl'Istituti musicali per dedicarsi esclusivamente all'Arte, la grande maggioranza degli alunni studia il Pianoforte per diletto, per complemento di istruzione, per una quasi necessità creata dalla consuetudine. Sarà un'aberrazione, sarà una profanazione dell'Arte, ma siccome risponde ad un bisogno, dev'essere accettata; infatti è sempre preferibile per la gioventù passare qualche ora al Pianoforte, anzichè frequentare cattive compagnie, oziare o leggere libri immorali e dannosi. Ora, tutta questa maggioranza, ad eccezione di pochi soggetti dotati di spiccate attitudini musicali, è costituita dalla mediocrità, la quale imparerà molto più facilmente, e meglio, col sistema antico che non con quello moderno.

Premesso questo, ed essendo ormai ben fissate le basi essenziali della tecnica del Pianoforte, il miglior consiglio per i giovani insegnanti è di adottare il sistema antico, ma razionalmente, con giusto criterio, un po' modernizzato e se mai, come dice anche il M° Boghen, integrato da quello moderno; il che significa fare *scientemente* quanto si faceva prima per intuizione, e dare, fino dai principi, molta importanza anche alla qualità del suono, ma non andare più oltre tentando cadute del braccio dall'alto, esecuzioni di peso e rotazioni fuori proposito, ecc. ecc. Questi procedimenti possono essere pericolosi e dannosi, perciò vanno lasciati stare.

Stabiliti che si abbiano i principi buoni e razionali, bisogna crearsi in seguito una tecnica propria, naturale, conforme anche alla propria indole, alle proprie attitudini e alla conformazione della propria mano. Questo sarà sempre il migliore dei sistemi.

7. Programma didattico.

a) *Norme generali.*

Prima di avviare un alunno allo studio del Pianoforte è quasi impossibile stabilire in modo assoluto se possiede o meno i requisiti necessari. Le prove che ordinariamente si fanno per conoscere se ha senso tonale e senso ritmico (sonando cioè alcune note sullo strumento, facendole poi ripetere dall'alunno con la voce, ed eseguendo un breve disegno ritmico con un tasto solo, per farlo in seguito ripetere dall'alunno) hanno un valore molto relativo, perchè le disposizioni per la musica si manifestano alle volte tardi, con lo studio dello strumento; quindi un giudizio certo sulle attitudini musicali e sulla probabilità di riuscita potrà essere dato soltanto dopo un periodo di prova di un anno od anche più.

Va pure tenuto presente il fatto che certi alunni i quali dimostrano, in principio, di possedere disposizione per lo studio del Pianoforte, non sempre riescono meglio; così pure non bisogna stupirsi o attribuire la causa a mancanza di volontà o alla poca applicazione, se dopo un periodo di due, tre o più

anni, durante i quali un alunno dimostrò attitudine e conseguì profitto, improvvisamente si arresta e non progredisce più. Come in tutte le manifestazioni umane così nella musica, vi sono limiti di rendimento, oltre i quali ciascun individuo, qualunque sia l'età, le attitudini e l'applicazione, non può andare. Ad esempio è un fatto comune di tutti i tempi e di tutti i giorni quello che si riscontra nelle scuole ordinarie: alunni studiosi e promettenti, giunti ad un certo punto, anche avanzato, si arrestano e non possono più continuare gli studi.

Ciò premesso si dovrà seguire gli alunni con un continuo e profondo studio di osservazione e coordinare l'insegnamento con le attitudini, con lo sviluppo fisico e intellettuale di ciascuno.

La disposizione per la musica comprende bensì buon orecchio e senso ritmico ma anche facoltà sintetiche e analitiche, ingegno, memoria, sensibilità ecc. Tutte queste qualità possono risultare evidenti subito, manifestarsi col tempo, sovente non essere sviluppate ugualmente e non di rado qualcuna di esse trovarsi mancante. Vi sono ad es. alunni dotati di ottimo orecchio musicale, che percepiscono e sentono l'altezza relativa dei suoni e i loro rapporti tonali, ma che sono privi di quadratura e di senso ritmico, o viceversa; altri posseggono senso ritmico e senso tonale, ossia orecchio musicale ma sono aridi, refrattari al gusto artistico, mancanti di senso emotivo e così via.

Nella conformazione della mano vi sono pure notevoli differenze fra i vari individui; in generale coloro che hanno la mente aperta, l'intelligenza pronta

e vivace, dimostrano di possedere già per natura le dita flessibili, quindi facilità di articolazione, mentre i soggetti di indole chiusa, speculativa, hanno per lo più le mani dure e le dita poco flessibili.

È ovvio che nature tanto diverse non possono essere educate nello stesso modo e di pari passo.

Il sistema, il metodo, il programma di studio indicano soltanto le linee principali della via e dell'indirizzo che si deve seguire; spetta all'insegnante accorto, dotato di attitudine didattica, saper scegliere i mezzi, gli Studi, gli Esercizi ecc. più adatti e applicarli ai casi particolari. Anche per gli alunni più ribelli e difettosi vi sono Esercizi o Studi per mezzo dei quali essi possono riuscire a vincere e superare le difficoltà.

Infine non bisogna dimenticare che i giovani alunni, frequentando quasi tutti le scuole ordinarie, hanno un tempo alquanto limitato per dedicarsi allo studio della musica; sarebbe quindi assurdo pretendere da essi un rendimento ed un profitto uguale a quello che si ottiene da alunni che hanno a loro disposizione tutto il tempo necessario.

Concludendo, per ottenere buoni risultati nell'insegnamento del Pianoforte, si dovranno tener presenti le seguenti norme e principii generali:

1º I mezzi che si hanno a disposizione per trarre i suoni dallo strumento sono due: il *meccanismo del Pianoforte*, rappresentato dal tasto con

tutto il suo complicato giuoco di leve; il *meccanismo umano*, rappresentato dalle dita, dalla mano, dall'avambraccio e dall'omero, parti queste che insieme costituiscono un altro congegno di leve, il quale deve funzionare bene e razionalmente affinchè l'alunno possa acquistare una tecnica perfetta e giungere al punto di saper sonar bene.

2° La tecnica perfetta si ottiene con la corretta posizione della mano e di tutta la persona, con l'assoluta elasticità del polso, dell'avambraccio, con la scioltezza, l'indipendenza e l'articolazione rapida delle dita e con l'indipendenza di tutte queste parti, una dall'altra.

3° Gli Esercizi tecnici, ossia di meccanismo, non devono avere soltanto lo scopo di rendere agili e indipendenti le dita, elastico il polso, ecc. bensì di ottenere anche precisione e varietà di *tocco*; perciò, fino dai principii, bisogna prestare molta cura alla qualità del suono che si deve trarre dallo strumento. In questo modo si svilupperanno meglio e più rapidamente negli alunni il senso percettivo ed il senso emotivo, quindi il gusto artistico.

4° Non bisogna disgustare gli alunni e far loro perdere l'amore alla musica con uno studio arido, pesante, ingombrato da troppi Esercizi tecnici. Si tenga presente che il numero degli Esercizi tecnici può essere relativamente piccolo se fatto bene e specialmente se scelto con discernimento, per modo che racchiudano, in forma concentrata, tutti quei principii per i quali sono stati composti. Anche per la parte teorica, incominciando dalla conoscenza delle note, del loro valore, dei Tempi e via di se-

guito, si dovrà insegnare soltanto quello che l'alunno deve man mano applicare praticamente e niente di più; lo stesso si farà per il solfeggio che in principio dovrà essere limitato a quelle figurazioni più facili e semplici che s'incontrano negli Esercizi in corso di studio.

5° Gli alunni devono sempre essere coscienti e rendersi ragione di tutto quello che fanno e del perchè lo fanno (sia nel meccanismo che nella digitazione e nella parte artistica) e non studiare automaticamente; così pure dovranno abituarsi a sonare a memoria.

6° Non si deve trascurare, fino dai principii, nessun genere di meccanismo per modo che alla fine circa del secondo anno di studio possano già essere stati svolti gli Esercizi sulle Scale, Arpeggi, Ottave, Note doppie, Trilli ecc., ma in forme semplici ed elementari. In seguito man mano che gli alunni avanzeranno nello studio dovranno curare gli Esercizi tecnici già studiati ma attraverso forme diverse, sempre più difficili e complicate, cercando di ottenere maggior perfezione.

7° Bisogna educare l'orecchio e sviluppare la sensibilità con le diverse gradazioni e i contrasti di tocco, e non trascurare mai l'accentuazione, il fraseggio e specialmente il ritmo che ha tanta importanza nella musica; all'uopo è indispensabile far sentire agli alunni come dev'essere eseguito quel dato passo, Esercizio ecc.: le dimostrazioni pratiche valgono molto più delle spiegazioni teoriche.

8° Man mano che gli alunni progrediscono, appena sono in condizione di eseguire ad esempio le

prime Sonatine del Clementi, dovranno essere iniziati allo studio ed alla conoscenza delle forme musicali più elementari e della loro struttura; quando poi saranno più avanzati, dovranno comprendere lo stile dei principali autori e penetrare nel loro spirito, al fine di eseguirli e interpretarli degnamente. Bach, Beethoven, Schumann e Chopin non si devono sonare nello stesso modo, e gli autori, in generale, non si possono conoscere soltanto attraverso le loro composizioni, ma leggendone la storia e la biografia.

b) *Libri di studio.*

Il corso di studio del Pianoforte è diviso in tre parti ben distinte:

la *Tecnica*; comprende Scale, Arpeggi e in generale tutti gli Esercizi tecnici, ossia di meccanismo;

la *Tecnica applicata*; comprende gli Studi;

la *Parte artistica*; oltre i Pezzi, comprende le Sonatine, le Sonate, la musica polifonica (rappresentata quest'ultima specialmente da Bach) e tutte quelle composizioni che costituiscono la cosidetta *letteratura musicale pianistica.*

Queste tre parti devono essere svolte contemporaneamente.

❦

Nessuno strumento è tanto ricco di musica quanto il Pianoforte, perciò il campo di scelta è estesissimo; spetta al criterio dell'insegnante saper adoperare

quelle raccolte di Esercizi o di Studi che più si adattano a ciascun alunno. Si tenga presente che uno Studio il quale è facile per uno scolaro può essere difficile per un altro; così pure, per evitare perdita di tempo, si dovranno ommettere, in un dato libro di Esercizi o di Studi, quelli che l'esperienza o i singoli casi suggeriscono essere superflui o superiori alle forze dell'alunno, e insistere su quelli che hanno maggior importanza ed efficacia per lo scopo cui mirano oppure che non vengono eseguiti con la dovuta esattezza.

Per gli Esercizi elementari sulle cinque dita, per le Scale, per gli Arpeggi e per gli Esercizi tecnici in generale si potrà scegliere fra le seguenti opere, quelle che sembrano più convenienti:

CZERNY, *Esercizi sulle cinque dita.*
— (op. 337), *Esercizi di tecnica.*
— (op. 802), *Esercizi pratici* (consigliabilissimi per i principianti).
— *Scale, Arpeggi e Note doppie*, estratti dal Metodo.
BERTINI, *Esercizi e Scale.*
LOESCHORN, *Esercizi sulle cinque dita.*
HERZ, *Esercizi sulle Scale.*
POLLINI, *Scale in tutti i toni.*
PISCHNA, *Esercizi tecnici.*
MAGRINI, *Sunto della tecnica elementare del Pianoforte.*
FRUGATTA, *Esercizi per il tocco.*
CESI, *Il Gran Metodo per Pianoforte*, che tratta esclusivamente del meccanismo L'opera è divisa in

parecchi fascicoli, anche staccati, ciascuno dei quali tratta una data parte del meccanismo e precisamente:

Fascicolo 1. N. 20 Esercizi.
» 2. Esercizi e Scale.
» 3. Arpeggi.
» 4. Uguaglianza per le mani.
» 5. Note ribattute.
» 6. Articolazione del polso.
» 7. Ottave.
» 8. Legato.
» 9. Terze legate.
» 10. Doppie note.
» 11. Seste.
» 12. Meccanismo difficile.

Per la tecnica applicata, ossia per gli Studi, sono consigliabili i seguenti autori, disposti in ordine progressivo di difficoltà per ciascun anno di studio. Questa divisione dello studio in anni, s'intende, non dev'essere interpretata in modo assoluto, perchè vi sono ad es. alunni che alla fine del secondo anno sono in condizione di eseguire con facilità degli Studi segnati nel terzo anno e viceversa; è stata così disposta perchè serva di base e di guida.

In questo elenco, a sinistra sono indicati gli Studi indispensabili, quelli cioè che svolgono un programma di studio intensivo e rapido; a destra gli Studi che servono a sostituire ed a svolgere meglio i primi, per quegli alunni che non potessero, per ra-

gioni d'età o per altre cause, progredire tanto rapidamente, dovendo quindi impiegare un maggiore numero di anni.

NB. — Gli studi segnati fra parentesi possono essere scelti a preferenza di quelli che precedono, di cui hanno circa lo stesso grado di difficoltà e lo stesso valore.

❦

1° ANNO.

LEBERT e STARK, *Prima Parte del Metodo.*
(KÖHLER, op. 249, *Studio pratico del Pianoforte*).
(BEYER, op. 101, *Scuola preparatoria; i primi 52 esercizi*).

CZERNY, op. 599, 100 *Studi giornalieri*; dal n. 11 al n. 60 circa.
BERTINI, op. 137, *Studi.*
POZZOLI, *Studi per le piccole mani.*
(BURGMÜLLER, *Scuola primaria del giovane pianista*).
(KÖHLER, *Studi per il primo insegnamento*).
(KÖHLER, op. 189, *Il piccolo pianista*).

2° ANNO.

LEBERT e STARK, *Seconda Parte del Metodo.*
CZERNY, op. 839, *Studi per il meccanismo delle dita.*

DUVERNOY, op. 176, 25 *Studi.*
BERTINI, op. 100, *Studi.*
BURGMÜLLER, op. 100, *Studi.*
CZERNY, op. 636, *Studi per la piccola velocità.*

3° ANNO.

CZERNY, op. 299, *Scuola della velocità.*
(BERENS, op. 61, *Studi*).
CLEMENTI, *Preludi e Esercizi.*

BERTINI, op. 29, *Studi.*
— op. 32, *Studi.*
HELLER, op. 47, *Studi per il ritmo e l'espressione.*
KÖHLER, op. 128, *Studi di velocità.*
(POZZOLI, *Studi di media difficoltà preparatori al* Cramer).
(LOESCHHORN, op. 52, *Studi*).

4° ANNO.

LEBERT e STARK, *Terza Parte del Metodo.*
CRAMER, *Studi riveduti da Hans v. Bülow.*
FERRARIA, 30 *Piccoli Studi ritmici.*

LOESCHHORN, op. 38, *Studi.*
(BERTINI, op. 134, *Studi*).
MAYER, op. 168, *Scuola della velocità.*
CZERNY, op. 335, *Studi per il legato e lo staccato.*

5° ANNO.

CLEMENTI, *Gradus ad Parnassum.* Raccolta di 35 Studi riveduti dal Frugatta o dal Buonamici; oppure raccolta di 29 Studi riveduti da Tausig.
MOSCHELES, op. 70, *Studi.*

CZERNY, op. 740, *Studi.*
BERGER, 12 *Studi* riveduti da Cesi.
MAYER, op. 119, 12 *Studi.*

6° ANNO.

LEBERT e STARK, *Quarta Parte del Metodo.*
KESSLER, op. 20, *Studi.*
MOSCHELES, op. 95, *Studi caratteristici.*
(THALBERG, *Studi poetici*).

CZERNY, op. 365, *Studi.*
(STEIBELT, op. 78, *Studi*).
SCHÜTTE, op. 15, *Studi melodici* riveduti dall'Andreoli.

7° ANNO E SEGUENTI.

CHOPIN, op. 25 e op. 10, *Studi.*
RUBINSTEIN, op. 23, *Studi.*
SAINT-SAËNS, op. 52 e op. 111, *Studi.*
LISZT, *Alcuni fra gli Studi.*
MOSZKOWSKI, op. 64, *Scuola delle note doppie.*

Infine, per la parte artistica, nel seguente elenco sono disposte in ordine progressivo di difficoltà quelle composizioni che costituiscono la base immutabile e incrollabile di tutti i metodi e di tutte le scuole di Pianoforte.

DIABELLI, 28 *Esercizi melodici nell'estensione di cinque note* (a 4 mani).
SPINDLER, *Pezzi facili sulle cinque note.*
DIABELLI, op. 163, *Sonatine nell'estensione di cinque note* (a 4 mani).
— op. 151 e 168, *Sonatine.*
— *Sonatine* (a 4 mani).
CLEMENTI, op. 36, 37, 38, *12 Sonatine.*
DUSSEK, op. 20, *Sonatine.*
ALBUM PER LA GIOVENTÙ, Raccolta di piccoli Pezzi classici (Ediz. Ricordi).
A. RUTHARDT, *Maister für die Jugend,* raccolta di composizioni classiche, facilitate e ridotte senza ottave (Ediz. Peters).
SCHUMANN, op. 68, *Album per la gioventù.*
KUHLAU, op. 55 (op. 80 e 60), *Sonatine.*
— *Sonatine* (a 4 mani).
SCHUMANN, op. 15, *Scene infantili.*
MENDELSSOHN, *Pezzi per fanciulli.*
REINECKE, op. 183, *Sonatine.*

BEETHOVEN, *Sonatine.*
BACH, 23 *Pezzi facili* (riveduti dal Mugellini).
HANDEL, *Sei fughette* (rivedute dal Longo).
MOZART, *Sonate più facili.*
HAYDN, *Sonate più facili.*
CLEMENTI, *Sonate.*
FIELD, 17 *Notturni* (Ediz. Peters).
BACH, *Invenzioni a 2 e 3 voci.*
MOZART, *Sonate.*
— *Composizioni originali* (a 4 mani).
BACH, *Suites francesi e inglesi.*
MENDELSSOHN, *Romanze senza parole.*
SCHUMANN, op. 124, *Fogli d'Album.*
HAYDN, *Sonate.*
CHOPIN, *Notturni.*
BEETHOVEN, 1° *Volume delle Sonate* (dal n. 1 al n. 10).
BACH. *Il Clavicembalo ben temperato.*
SCARLATTI, *Composizioni* (rivedute da Hans v. Bülow).
CARLO EM. BACH, *Sei Sonate* (trascritte da Hans v. Bülow).
SCHUBERT, *Composizioni diverse.*
WEBER, *Pezzo di concerto, Sonate ed altre composizioni.*
BEETHOVEN, 2° *Volume delle Sonate* (dal n. 11 al n. 21).
CHOPIN, *Preludi, Valzer, Polacche.*
KÖHLER, *Les Maitres du Clavecin,* scelta di composizioni antiche (Scuola tedesca, inglese, italiana francese), Ediz. Ltolff.
LISZT, *Album di composizioni originali* (Ediz. Augener).
GRIEG, *Composizioni diverse.*
SCHUMANN, *Novellette ed altre composizioni difficili.*
MARTUCCI, *Composizioni diverse.*
SGAMBATI, *Composizioni diverse.*
BRAHMS, *Rapsodie ed altre composizioni.*
BEETHOVEN, 3° *Volume delle Sonate* (dal n. 22 al n. 32).
CHOPIN, *Improvvisi, Ballate, Sonate, Scherzi, ecc.*
LISZT, *Rapsodie, Sonata, Concerto ecc.*

❦

Per la digitazione e per i commenti riguardanti l'interpretazione ed il fraseggio, le composizioni di *Bach* sono consigliabili nell'Edizione riveduta dal *Mugellini*; quelle di *Chopin* nell'Edizione Boote e Bock, riveduta da Klindworth, oppure nell'Edizione Breitkopf e Härtel; le Sonate di *Beethoven* nell'Edizione accademica Litolff, riveduta da Germer; le ultime 12 Sonate dello stesso autore sono però preferibili nell'Edizione Cotta, riveduta da Hans v. Bülov. Delle composizioni dello *Scarlatti* sono consigliabili quelle trascritte dal Cesi (Ediz. Ricordi), da Hans v. Bülov o da Tausig (Ediz. Peters), oppure la raccolta di tutte le Sonate, circa 550, nel testo originale, rivedute dal Longo (Ediz. Ricordi).

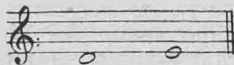
Nella scelta delle altre composizioni saranno da preferirsi quelle rivedute da Bülov, Pugno, Tausig, Longo, Cesi, e in linea generale nelle Edizioni Ricordi, Breitkopf e Härtel, Universal-edition, Peters, Litolff, Augener: tutte ugualmente buone e corrette.

8. Posizione per sonare il Pianoforte.

Per dedicarsi allo studio del Pianoforte è indispensabile, fino dai principii, stabilire, oltre la posizione corretta delle mani e delle dita in particolare, anche la buona posizione e la compostezza del corpo davanti allo strumento.

Converrà perciò badare anzitutto all'altezza della sedia, o dello sgabello, su cui si deve sedere, che se la sedia o lo sgabello sono troppo alti o troppo bassi, l'esecuzione diverrà a sua volta pesante o fiacca.

L'altezza della sedia si regola in modo che i gomiti si trovino un po' al disopra del livello della tastiera e un po' più bassi dei polsi. Per gli alunni giovani che, dopo stabilita l'altezza giusta della sedia, non giungessero coi piedi a toccare terra, si dovrà collocare vicino ai pedali una panchina, tanto alta quanto basti per appoggiarvi comodamente i piedi. Non è necessario che i giovani alunni impieghino i pedali, perciò sarà dannoso non ricorrere all'aiuto della panchina col pretesto che non si possono adoperare i pedali: le gambe a penzoloni contribuiscono a far dimenare tutta la persona, mentre chi siede davanti al Pianoforte dovrà sentirsi comodo, bene appoggiato, in modo da formare quasi un corpo solo ed unico con lo strumento. Soltanto in questa maniera si giungerà al punto di superare difficoltà ed a sonar bene.

Il corpo, che si troverà non proprio nel mezzo del Pianoforte ma un po' a destra, verso gli acuti, e precisamente di fronte ai due tasti che corrispondono alle note

dovrà essere diritto (non con la schiena curvata, e con la testa piegata in avanti), e rimanere fermo.

La sua distanza dallo strumento sarà regolata in modo che la parte superiore del braccio, l'òmero, non sia perpendicolare, bensì un po' obliqua e in avanti.

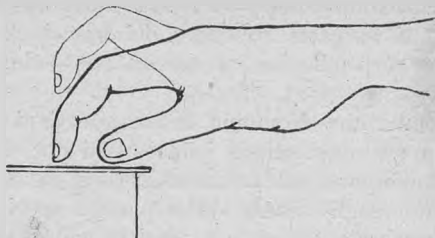
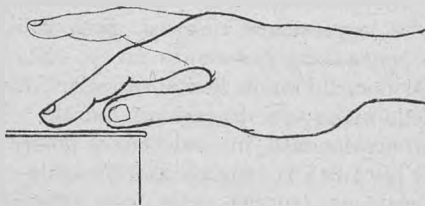
I gomiti non dovranno essere stretti ai fianchi, ma neppure scostarsi, o, come suolsi dire comunemente, allargarsi senza necessità; cosa questa molto frequente negli alunni principianti, specialmente quando eseguiscono scale o passi in cui le dita passano sopra il pollice.

S'intende che quando le mani (unite o separate) si troveranno alle estremità della tastiera per eseguire scale o passi in cui le dita passano sopra il pollice, allora forzatamente i gomiti dovranno allargarsi e leggermente rialzarsi, però con naturalezza e senza esagerazione.

I polsi non dovranno mai sorpassare l'altezza del dorso della mano; questo sarà orizzontale, e la mano alquanto arrotondata, in modo che il pollice si trovi sui tasti per tutta la lunghezza dell'unghia e le altre dita piegate in ognuna delle loro articolazioni.

I nodi della mano non dovranno essere né sporgenti né rientranti, ma si troveranno in modo che la linea orizzontale, in cui si trova il dorso della mano, continui quasi diritta per tutta la lunghezza della terza falange del dito medio.

La posizione particolare delle dita sarà subordinata alla quantità ed alla qualità del suono che si deve trarre dal Pianoforte, cioè al *tocco*.

Per ottenere il *forte* e, in generale, i suoni brillanti, le dita dovranno essere curve, cioè leggermente arcuate:

Per ottenere invece il *piano* ed i suoni dolci le dita dovranno essere un po' distese, o piatte che dir si voglia:

Si deve pure aver per massima che il pollice si trovi allo stesso livello del mignolo, e che il medio non sorpassi la linea dei tasti neri; questa è la posizione normale della mano, posizione che, s'intende, comporta eccezioni secondo i passi da eseguire.

Infine si dovrà sempre tener presente che il pollice (salvo qualche caso particolare, come è indicato al paragrafo 10, lettera *m*) non deve uscire dalla tastiera; molti difetti di posizione e di esecuzione dipendono appunto dall'aver trascurato in principio dello studio questa norma.

9. La Tecnica.

La Tecnica, ossia il meccanismo, è quel complesso di movimenti delle dita, della mano, del polso e del braccio coi quali si suona il Pianoforte.

Gli Esercizi tecnici, detti anche Esercizi di meccanismo, sono il *mezzo* col quale si giunge ad acquistare leggerezza, forza, docilità e indipendenza in tutti questi movimenti. Il possesso di una buona Tecnica è la condizione indispensabile per poter superare difficoltà e giungere al punto di sonar bene.

In tutti gli Esercizi tecnici, che saranno studiati a memoria, prima *lentamente* poi in movimento *moderato*, e mai presto, si dovrà, fino dai principii, ascoltarsi attentamente ed abituarsi a ricavare da ciascun dito uguale quantità e qualità di suono; ottenere cioè perfetta uguaglianza in tutte le dita. La stessa norma si osserverà per quanto riguarda il movimento.

a) *Scioltezza e indipendenza delle dita.*

Gli Esercizi elementari con i quali s'inizia lo studio della Tecnica sono distinti in:

1° Esercizi con un solo dito alla volta appoggiato sul tasto abbassato;

2° Esercizi con tutte le dita libere;

3° Esercizi con tutte le cinque dita appoggiate sui tasti abbassati (*martelletti*).

Considerato che gli Esercizi con tutte le cinque dita appoggiate sui tasti abbassati sono realmente i più difficili, e provocano sovente sforzo e rigidità perchè obbligano alla tensione e alla contrazione simultanea i tendini di tutte le cinque dita, che gli Esercizi con tutte le dita libere provocano a lor volta spostamenti e movimenti inutili della mano, la quale acquista in conseguenza una cattiva posizione, il partito migliore e più sicuro è quello di incominciare con gli Esercizi nei quali rimane appoggiato sui tasti abbassati un solo dito alla volta.

Stabilita la posizione del corpo, delle braccia e delle mani, osservando che non vi sia rigidità alcuna, specialmente nel polso, ed evitando qualsiasi sforzo, si faranno Esercizi di questo genere; prima tenendo abbassato soltanto il pollice:

e via di seguito discendendo.

poi successivamente le altre dita.

(I numeri 1, 2, 3, 4, 5 corrispondono alle dita, cominciando a contare dal pollice).

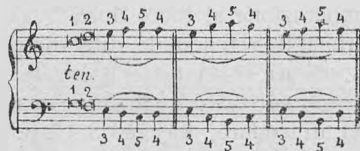
Le dita dovranno essere articolate e cadere sui tasti con la punta, non col polpastrello o con l'unghia (i pianisti, dovranno tenere sempre le unghie corte).

Come preparazione al tocco dolce, e per abituarsi fino dai principii a tenere le dita distese e curve, sarà molto efficace il seguente Esercizio: mantenere il pollice fermo sul tasto abbassato, mentre le altre dita, prima di sonare, toccano i tasti per alcune volte, ma senza abbassarli; quando le dita toccano soltanto i tasti, saranno un po' *distese*, quando invece devono abbassarli per sonare, saranno *curve* (vedi paragrafo 8).

NB. - In questo esempio, le note quadrate indicano dove i tasti devono soltanto essere toccati dalle dita:

e via di seguito discendendo.

In una mano non ancora esercitata si riscontra non solo mancanza di energia e di flessibilità nelle dita, ma pure grande disuguaglianza, e ciò specialmente per la naturale debolezza del 4° e 5° dito, in confronto degli altri; perciò tanto il 4° dito quanto il 5°, affinchè acquistino flessibilità e forza corrispondenti a quella delle altre dita, dovranno essere esercitati molto di più e con speciale cura e pazienza.

Nel seguente Esercizio, il pollice e l'indice dovranno rimanere fermi sui tasti abbassati, mentre le altre tre dita, bene articolate, eseguiranno le rispettive note, *legate*:

Ciascun gruppo di note sarà ripetuto parecchie volte, senza alzare dai tasti il pollice e l'indice.

Nota. — Il seguito degli Esercizi testè indicati, come pure di tutti gli altri che man mano verranno indicati, si trova nella maggior parte dei Metodi per Pianoforte ed in quei libri di Tecnica (come ad es. l'opera 802 del Czerny, o il Metodo del Cesi) che particolarmente ne posseggono una copiosa raccolta e dei quali viene fatta menzione nel paragrafo 7.

Questo lavoro, che è un Manuale e non un Metodo, non consente un numero maggiore di esempi.

Appena le dita avranno acquistato un po' di scioltezza, di uguaglianza nei movimenti, e la mano una certa stabilità di posizione, pur non trascurando di ripetere giornalmente gli Esercizi con un dito tenuto fermo sul tasto abbassato, si passerà allo studio di quelli con le dita libere, nell'estensione di 5 note:

In questi Esercizi le mani dovranno essere appoggiate sulla tastiera per mezzo del dito che a sua volta deve abbassare il tasto; si procurerà quindi di non alzare un dito prima di abbassare l'altro: l'alzarsi di un dito e l'abbassarsi di un altro dev'essere contemporaneo, in modo da far sentire l'impressione che la forza del dito che discende sia quella che fa rialzare il dito che deve salire.

Le dita, man mano che si trovano alzate, non dovranno spostarsi, bensì rimanere nella linea perpendicolare al rispettivo tasto, in modo che, quando a lor volta si abbasseranno per sonare, ciascuno cada esattamente e con sicurezza al proprio posto. In questa maniera si acquisterà fin da principio cognizione della tastiera e famigliarità con essa, cose queste indispensabili per poter in seguito sonare senza bisogno di guardare continuamente dove mettere le dita, ossia cercare i tasti che devono essere abbassati.

Per quanto riguarda il pollice in particolare, esso non dovrà muoversi orizzontalmente e fare inutili quanto dannosi movimenti a destra od a sinistra, bensì inalzarsi ed abbassarsi perpendicolarmente al tasto, come le altre dita; si dovrà pure evitare la naturale tendenza (comune ai principianti) di gravare su questo dito, quando esso si abbassa per sonare, tutto il peso della mano; il pollice deve essere libero nei suoi movimenti e non dipendere dalla mano.

Così questi Esercizi nell'estensione di cinque note, con mano ferma, come quelli successivi che comprendono maggiore estensione e spostamento della mano, dovranno in linea generale essere eseguiti con le dita *arcuate*, e bene articolate. Riguardo il grado di forza da impiegare, si dovrà (specialmente quando si tratta di alunni molto giovani) tenere una via di mezzo, proporzionata all'età ed allo sviluppo fisico. Non si deve accarezzare il Pianoforte né pestare o premere i tasti sino in fondo, dopo d'averli abbassati; le dita abbasseranno i tasti con decisione e con la sola forza naturale dei propri muscoli, senza alcun aiuto o movimento dell'avambraccio.

Per la dolcezza del tocco e per il *pianissimo* sarà conveniente eseguire giornalmente, con le dita *distese*, in movimento lento, qualcuno degli Esercizi a dita libere, in corso di studio. Le dita dovranno anzitutto alzarsi bene, poi appoggiarsi leggermente sul tasto corrispondente, quindi abbassarlo con una piccola pressione coadiuvata dal peso dell'avambraccio che, lasciato inerte, farà a sua volta abbassare il polso.

In seguito si passerà allo studio degli Esercizi a dita libere, nell'estensione di 5 note, ma in forma di progressioni tonali, che comportano quindi lo spostamento delle mani.

La mano destra verrà collocata alla distanza di una sola ottava dalla mano sinistra:

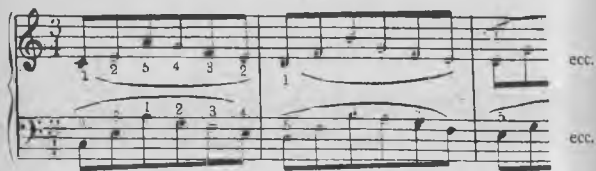
e via di seguito, per l'estensione di un'ottava; quindi discendendo fino al *do*:

quindi discendendo:

quindi discendendo:

In questi esercizi, si dovrà badare di non staccare la mano dalla tastiera quando essa deve spostarsi. Dopo l'esecuzione del gruppo di note contenute nella prima battuta, la mano destra, tenendo il 5°

dito sul tasto abbassato, si restringerà un po' e porterà il pollice, al posto del 2° dito. Quando il pollice si abbasserà per sonare la prima nota del gruppo contenuto nella seconda battuta, il 5° dito dovrà alzarsi contemporaneamente, e spostarsi a destra unitamente alle altre dita, disponendosi con queste in linea perpendicolare ai tasti che dovranno essere abbassati. Lo stesso procedimento si userà per tutti gli altri gruppi di note ascendenti e così pure, in senso inverso, per quelli discendenti; in questi ultimi è indispensabile prestar molta attenzione al pollice il quale, essendo per la sua articolazione, opponibile alle altre dita, tenderà a spostarsi più del necessario. Per la mano sinistra, si procederà nello stesso modo in senso contrario.

Seguono gli Esercizi, in forma di progressione, con la mano disposta nell'estensione di sei note:

quindi discendendo:

per i quali si osserveranno le stesse norme praticate negli Esercizi precedenti.

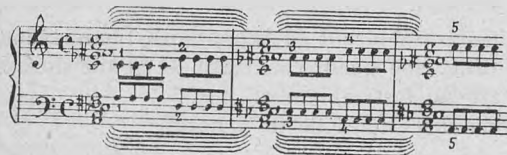
Nota. — Un'ottima raccolta di Esercizi in forma di progressioni si trova in principio della II Parte del Metodo di Lebert e Stark.

❦

Vengono per ultimi gli Esercizi per l'indipendenza delle dita, cioè quelli con tutte le cinque dita appoggiate sui tasti abbassati.

Prima nell'estensione di 5 note:

ecc. ecc. seguitando fino al *Sol* per poi discendere fino al *Do*.

poi, quando lo sviluppo delle mani consente, nell'estensione di 8 note:

e via di seguito discendendo.

Sarà pure di grande utilità eseguire i tre ultimi suindicati Esercizi mezzo-tono sopra.

Le dita che suonano dovranno alzarsi bene, articolando tutte tre le falangi (ciò è molto difficile per il 4° dito); le altre saranno appoggiate sui tasti abbassati, naturalmente, senza premere e senza fare alcuno sforzo col polso.

Si tenga presente che gli Esercizi per l'indipendenza delle dita, e così pure in seguito le ottave e, in generale, tutti gli Esercizi tecnici che comportano tensione o contrazione dei tendini della mano, recano stanchezza e rigidità; sarà quindi prudente limitare molto il loro studio giornaliero.

b) *Sviluppo delle mani.*

Una parte importantissima dello studio elementare del meccanismo è lo sviluppo della mano. Alla sua importanza non corrisponde generalmente la cura prestata, quando non avviene che questa parte di studio sia letteralmente trascurata. Si osserverà infatti che la maggior parte dei dilettanti, anche adulti, i quali non hanno avuto principi solidi e buoni, si troverà nell'impossibilità di eseguire al Pianoforte l'intervallo di *decima* con una sola mano, se non ricorrendo all'*arpeggiato*, nel qual caso l'effetto è diverso.

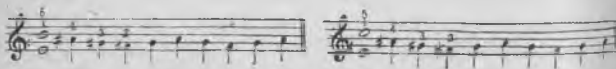
Molte famiglie credono poi falsamente che non si possa incominciare dai loro figli lo studio del Pianoforte in età giovanile, perchè la mano « non prende ancora l'*ottava* ». Si capirà quanto sia falsa e dannosa questa osservazione se si considererà che, specialmente le bambine, che hanno la mano molto meno

sviluppata dei maschi, giungono a prendere naturalmente l'ottava in un'età nella quale, se si iniziasse solamente allora lo studio del Pianoforte, non riuscirebbero a superare poi tutte le difficoltà della tecnica.

Un buon esercizio per lo sviluppo della mano è il seguente: Si farà tenere col pollice una nota fissa, per esempio il *do*, e battere coll'indice il più gran numero possibile di note successive, prima ascendendo e poi discendendo; sempre tenendo fisso il pollice sulla nota *do*, si ripeterà l'esercizio nello stesso modo, successivamente con le altre dita.

Una mano piccola giungerà da principio, e per parecchio tempo, appena all'intervallo di *sesta* o di *settima*, ma col paziente e costante esercizio giornaliero, avendo cura di stendere bene le dita e sforzarle un po' dove trovano difficoltà nel toccare il tasto, gli effetti non tarderanno a divenire palesi ed evidenti, e la mano, salvo eccezioni, giungerà a prendere l'intervallo di ottava, relativamente presto. Lo stesso avviene per l'intervallo di *nona* e di *decima*.

Questo esercizio riguarda particolarmente l'allargamento di ciascun dito dal pollice. Per l'allargamento di tutte le dita fra di loro, vale a dire per lo sviluppo della mano intera, saranno utilissimi i seguenti esercizi:

MANO DESTRA.

MANO SINISTRA.

In generale questi esercizi richiedono molta pazienza e molta costanza; una mano non si sviluppa in un mese e neppure in un anno; nello studio del Pianoforte, come in tutti gli altri studi importanti, la méta non è raggiunta se non da chi sa volere, e volere a lungo.

Come è già stato osservato negli Esercizi per l'indipendenza delle dita, così gli Esercizi per lo sviluppo della mano comportano uno sforzo il quale, se continuato, dà stanchezza e rigidità; per il loro studio non si dovrà quindi impiegare più di qualche minuto il giorno.

❦

c) *Elasticità del polso.*

Con questa espressione s'intende l'indipendenza della mano tutta dall'avambraccio, o meglio, il sonare articolando il polso, secondo il bisogno richiesto, senza che l'avambraccio entri in azione diretta con i suoi muscoli, ma rimanga leggero.

Il polso si può articolare in due sensi: *lateralmente* e *dall'alto al basso o viceversa*; l'avambraccio, che non dovrà essere rigido, seguirà dolcemente, come di riflesso, i movimenti del polso.

Per il movimento laterale, che viene praticato naturalmente in molti passi, specie quando le dita passano sopra il pollice, o questo sotto le dita, sarà sufficiente fare attenzione di non allargare troppo le braccia e di non alzare i gomiti.

Per il movimento dal basso all'alto e viceversa, invece, si dovrà prestar molta cura e fare parecchi esercizi al fine di vincere la naturale rigidità del polso e impedire che, alzando la mano, con essa si alzi pure l'avambraccio.

Questa rigidità, detta anche durezza del polso, non dev'essere trascurata fino dai principi dello studio del Pianoforte, perchè gli inconvenienti che ne derivano sono gravi. Quando al polso manca la elasticità, vale a dire quando la mano non si alza e si abbassa, indipendentemente dall'avambraccio, non solo sarà impossibile eseguire con nitidezza e perfezione lo staccato, ed i passi di ottave, in movimento accelerato, ma non si potrà neppure ottenere dallo

strumento sonorità e pastosità di voce, qualunque sia il passo da eseguire ed il grado di forza con cui si suoni. Si tenga presente che la causa principale dell'esecuzione pesante e del cosidetto « pestare il Pianoforte » va attribuita alla mancanza di elasticità del polso.

L'elasticità del polso si ottiene gradatamente, cominciando con questo esercizio: Dopo d'aver collocata la mano sulla tastiera, nella stessa posizione come per gli Esercizi nell'estensione delle cinque note, si ripeterà ciascun tasto parecchie volte, col dito corrispondente, articolando soltanto il polso. La mano dovrà alzarsi, con le dita un po' arcuate, non inerti, e cadere sul tasto per rialzarsi subito come di rimbalzo, senza il minimo sforzo. Quando la mano si abbassa, le dita che successivamente non suonano, dovranno rimanere un po' alte per non toccare i tasti:

In seguito, con le stesse norme, si faranno Esercizi a note doppie: prima con intervalli di *sesta*:

e via di seguito nell'estensione di un'ottava, quindi discendendo; poi, con intervalli di *ottava*. Per questi ultimi però sarà bene aspettare che la mano abbia uno sviluppo sufficiente in modo da prendere con facilità l'intervallo di *ottava*.

❦

Nell'esecuzione di note o di accordi staccati che si succedono in movimento non rapido, oppure che sono isolati, le dita, anzichè cadere dall'alto, dovranno prima appoggiarsi sui tasti, poi abbassarli alzandosi subito con l'articolazione del polso, seguita dal movimento riflesso dell'avambraccio, in modo da far provare la sensazione del movimento all'insù, come se il tasto spingesse la mano dal basso all'alto.

Nello staccato in generale, qualunque sia il grado di forza con cui viene eseguito, le dita non dovranno mai premere i tasti sino in fondo.

d) *Ripetizione delle note.*

La ripetizione delle note dipende dalla scioltezza delle dita e dall'elasticità del polso. Qui si tratta però della ripetizione delle note in movimento piuttosto accelerato e per cui sulla medesima nota si cambiano le dita: da non confondersi con la ripetizione delle note in movimento lento, per cui esse possono venir eseguite anche con lo stesso dito (vedi paragrafo 10 *d*).

In questi Esercizi, si dovrà badare che le dita, dopo d'aver abbassato successivamente un tasto, non escano fuori della tastiera e si pieghino fino a toccare con la punta la palma della mano, formando quasi il pugno. Tal maniera di procedere non renderà l'esecuzione corretta e le note ripetute saranno prive della dovuta nitidezza ed uguaglianza.

Nell'esecuzione delle note ripetute è necessaria molta leggerezza ed elasticità di polso, tenendo presente però che più il movimento è accelerato e meno il polso entrerà in funzione.

Man mano che le dita avranno abbassato un tasto, dovranno subito abbandonarlo piegandosi un po' verso la palma della mano e poi passare nella loro posizione naturale, in modo che quando suona p. es. il 1° dito, le altre si trovino vicino e pronte per succedergli.

Inoltre ciascun dito, prima di sonare, dovrà trovarsi ad una certa distanza dal tasto in modo da non ribatterlo prima che esso abbia avuto il tempo necessario per rialzarsi (questo è da osservarsi particolarmente per il pollice che generalmente non si alza mai abbastanza); in questa guisa tutte le note riusciranno chiare, distinte e non soffocate.

e) *Delle Scale.*

Benchè, per i principii, il Pianoforte possa effettivamente venir considerato come lo strumento più facile perchè qualunque persona, senza preparazione, è capace di eseguire in brevi istanti una Scala, non sarà conveniente iniziare lo studio delle Scale prima d'aver ottenuto una corretta e stabile posizione della mano e un certo grado di indipendenza, uguaglianza e scioltezza nelle dita.

Si tenga bene a mente che le Scale, se studiate anzitempo, rovinano la posizione e contribuiscono a far acquistare alcuni difetti pressochè incorreggibili. Dagli alunni giovanissimi, di 6 o 7 anni d'età, le Scale dovranno essere studiate non prima di cinque o sei mesi, almeno, dopo l'inizio dello studio del Pianoforte; in questo frattempo non vi sarà il pericolo di non saper come applicare l'alunno, essendovi fin troppa materia da svolgere. Oltre gli Esercizi di meccanismo fin qui menzionati: indipendenza e scioltezza delle dita, sviluppo progressivo della mano, elasticità del polso (premesso sempre che per evitare perdita di tempo, lo studio dello strumento dev'essere fatto contemporaneamente a quello della teoria), vi sarà la lettura delle note, la conoscenza delle figure e dei Tempi, inoltre tutti quegli Esercizi melodici nell'estensione di cinque note, che hanno per iscopo l'applicazione pratica della teoria e contribuiscono nello stesso tempo a sviluppare il gusto musicale dell'alunno ed a interrompere la monotonia e l'aridità degli Esercizi tecnici.

Lo studio delle Scale dovrà essere preparato gradatamente con degli Esercizi in cui il pollice passi dapprima sotto le altre dita e poi queste sopra il pollice; per es.:

In questi Esercizi, e così pure nelle Scale, in seguito, si dovrà prestare molta attenzione affinchè le braccia rimangano ferme; generalmente, quando gli alunni principianti fanno le Scale per le prime volte, alzano e allargano istintivamente i gomiti, quasi per aiutare il movimento che fa il pollice passando sotto le altre dita, e quello delle dita che passano sopra il pollice. Così pure sarà da evitarsi qualunque movimento del polso dal basso all'alto; all'infuori del movimento laterale del polso, nessun altro movimento dovrà esser fatto durante il cosidetto *passaggio del pollice*.

Per facilitare il passaggio del pollice sotto le dita e queste sopra il pollice, le mani, per mezzo del movimento laterale del polso, dovranno essere leggermente rivolte verso l'interno, cioè verso il pollice, in modo che il lato esterno, quello del mignolo, formi quasi una continuazione di linea con l'avambraccio; soltanto in questa maniera si potrà giungere ad ottenere una corretta esecuzione delle Scale nel movimento più accelerato.

Appena ottenuto franchezza e naturalezza nei movimenti del *passaggio del pollice*, si passerà allo studio della Scala di *do maggiore*, prima lentamente, poi in movimento moderato, e in seguito di tutte le altre Scale, nei toni maggiori e minori, procedendo nell'ordine esposto al Capitolo IV, paragrafo 11. Le Scale dovranno essere studiate nell'estensione di una sola ottava e solo dopo d'aver ottenuto una perfetta esecuzione, si potranno fare di due, di tre e di quattro ottave.

Fanno seguito le Scale per terza, per sesta e per

decima, quelle per moto contrario, infine le Scale di terze, per le quali converrà attendere che l'alunno sia alquanto avanzato negli studi.

Si tenga presente che non conviene mai fare le Scale in movimento troppo accelerato; questo verrà raggiunto col tempo e molto gradatamente. L'uguaglianza e la nitidezza delle note saranno sempre da preferirsi ad un'agilità storpiata.

Per quanto riguarda la digitazione delle Scale, essa è una sola ed unica: tanto il pollice, quanto il 5° dito non devono essere impiegati sui tasti neri.

Nello studio delle Scale, oltre badare all'uguaglianza delle dita nel loro movimento succedaneo, non si dovrà trascurare la qualità e la quantità del suono che esse dita devono trarre dallo strumento.

Quando l'alunno, in seguito, avrà imparato anche i primi Arpeggi, un ottimo esercizio giornaliero il quale, in forma succinta e concentrata raggiunge parecchi scopi (tocco dolce e brillante, applicazione del pollice e del mignolo sui tasti neri, conoscenza e famigliarità della tastiera), è il seguente:

Eseguire successivamente in tutte le tonalità, maggiori e minori:

1° la Scala, lentamente, pianissimo, con le dita distese, appoggiate sui tasti prima di sonare (usando lo stesso procedimento già indicato per gli Esercizi a dita libere);

2° la Scala, in movimento moderato, con la forza naturale delle dita, che dovranno essere arcuate e bene articolate;

3° il relativo Arpeggio, applicando la digitazione normale, cioè non impiegando sui tasti neri né il pollice né il mignolo;

4° la seguente progressione, però soltanto nelle tonalità maggiori

quindi discendendo:

applicando sempre, in tutti i toni, le medesime dita, al fine di abituare il pollice ed il mignolo a sonare sui tasti neri.

f) *Degli Arpeggi.*

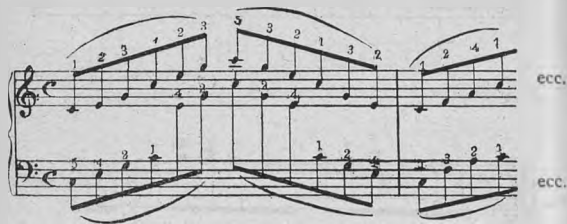
Gli Arpeggi, i quali non sono altro che accordi figurati, come tali, dovranno da principio venir esercitati nella loro forma complessa; all'uopo non dovranno eccedere l'estensione di un'ottava:

In seguito:

Per questi ultimi, le mani dovranno trovarsi in posizione allargata in modo che, quando il pollice della mano destra e rispettivamente il 5° dito della mano sinistra suonano la prima nota di ciascun Arpeggio, le altre dita si trovino pronte alla dovuta distanza e altezza sopra i tasti, che a lor volta dovranno essere sonati.

Le mani piccole, non ancora in grado di raggiungere l'ottava, non potendo eseguire gli accordi, incominceranno dagli Arpeggi; esse dovranno però ugualmente trovarsi in posizione allargata, affinchè tanto il pollice quanto il 5° dito, così nel salire come nel discendere, possano prendere il tasto

che a lor volta devono sonare, con pochissimo spostamento della mano. Come sempre, il pollice non deve assolutamente uscire dalla tastiera.

Negli Arpeggi di due o più ottave, la difficoltà diviene maggiore in causa del passaggio del pollice:

Nella mano destra per es., prima di cominciare l'Arpeggio alla seconda ottava, il pollice dovrà passare bene sotto il 3° o 4° dito e tendersi molto verso il tasto che dovrà abbassare; il 3° e 4° dito, a lor volta, non dovranno alzarsi e abbandonare il tasto prima che il pollice abbia sonato, bensì contemporaneamente, affinchè tutte le note siano legate; perciò, durante il passaggio del pollice, si piegherà il polso nel suo movimento laterale, le mani quindi (come nelle Scale) saranno rivolte verso l'interno, cioè dalla parte del pollice. Si dovrà pure aver cura di non allargare troppo le braccia, ma specialmente di non alzare i gomiti.

L'esecuzione corretta di un Arpeggio di due o più ottave, senza staccare la mano dalla tastiera, non sarà possibile che in un *movimento* alquanto moderato; in un *movimento* molto vivo, in causa

del movimento pronunciato che fa il pollice, nel suo passaggio sotto il 3° o 4° dito, e del movimento laterale del polso, la difficoltà di ottenere un'esecuzione perfetta sarà grandissima. Perciò, mentre il pollice passa sotto le altre dita, queste si lasceranno portare in avanti dal movimento del pollice stesso e abbandoneranno il tasto un istante prima che il pollice suoni; data la velocità del movimento, questo leggero spezzato riuscirà impercettibile e l'illusione del *legato* sarà perfetta. Si osserverà però di non staccare troppo presto dal tasto il dito sotto il quale deve passare il pollice, e neppure di farlo saltare alzando la mano tutta, oppure il polso, per lasciare il pollice più libero nei suoi movimenti; questo modo di procedere difettoso, naturale nei principianti, forse perchè a tutta prima sembra facilitare l'esecuzione dell'Arpeggio, fa l'effetto contrario e deve assolutamente essere evitato.

Queste norme si dovranno pure seguire per gli Arpeggi discendenti, dove le dita passano sopra il pollice. Lo stesso vale per la mano sinistra, in senso inverso.

Fanno seguito gli Arpeggi in ciascuno dei quali vengono impiegate tutte le dita, come per es.:

quindi gli Arpeggi in tutte le diverse tonalità, per moto contrario, per terza, per sesta, ecc., ecc.

Gli esercizi sugli Arpeggi sono molto importanti,

perchè contribuiscono a render le dita flessibili non solo, ma fanno acquistare conoscenza della tastiera, specialmente se si avrà cura, dopo d'averli imparati bene e con sicurezza, applicando la giusta digitazione, di eseguirli un po' alla volta senza guardare i tasti, seguendo le dita col pensiero.

g) *Delle note doppie.*

Ottenuto che si abbia una certa indipendenza e scioltezza delle dita ed elasticità del polso, l'esecuzione delle note doppie, così *staccate* come *legate* a piccoli gruppi, per l'esecuzione dei quali non occorre spostare la mano, non presenta nulla di particolare, per quanto riguarda la posizione della mano e delle dita.

Come studio elementare e che serve di base a tutte le diverse combinazioni di note doppie, saranno molto efficaci gli Esercizi sulle *terze*, sulle *seste* e sulle *ottave*, le quali due ultime hanno già servito quale oggetto di studio per l'elasticità del polso. Per es.:

ecc.
ecc.
ecc.
ecc.
ecc.
ecc.
ecc.
ecc.

Fanno seguito diversi altri Esercizi in forma di salti, di scale diatoniche, cromatiche, di arpeggi, ecc., i quali verranno studiati gradatamente, man mano che lo scolaro progredirà negli studi.

Va invece prestata maggior cura e particolare studio per quei passi di note doppie *legati*, in cui le legature comprendono gruppi di note per l'esecuzione delle quali è necessario spostare la mano; per es.:

È da osservarsi che tanto per le note doppie quanto per le note semplici in generale, il *legato* si ottiene soltanto con la cosidetta esecuzione *di mano*, vale a dire articolando le dita, e articolando il polso soltanto in senso laterale.

Perciò negli Esercizi di *terze*, come il seguente:

la mano destra, dopo d'aver eseguito le due prime *terze* rispettivamente col 1° e 3° e col 2° e 4° dito, tenendo ferme queste due ultime dita, sui tasti abbassati, dovrà passare il pollice sotto il 2° dito ed il 3° sopra il 4°, per l'esecuzione della *terza* successiva; soltanto dopo che il 1° e 3° dito avranno sonato, si alzeranno a lor volta il 2° e 4°, in modo che l'esecuzione si potrebbe esprimere graficamente in questa maniera:

Lo stesso si farà per le *terze* successive, tutte le volte che al 2° e 4° dito succede il 1° e 3°.

Discendendo, viceversa, il 2° dito passerà sopra il pollice ed il 4° sotto il 3°, avendo cura di non alzare il 1° e 3° prima che il 2° e 4° abbiano sonato.

Le stesse norme saranno da osservarsi per la mano sinistra.

Bisogna però considerare che un perfetto *legato* in una successione di *terze*, per l'esecuzione delle quali è necessario spostare la mano, non si potrà ottenere che in un movimento lento o tutt'al più moderato; in un movimento accelerato, il passaggio contemporaneo del pollice sotto il 2° dito e del 3° sopra il 4°, o viceversa, riuscirà difficile molto, se non impossibile.

Perciò nei movimenti accelerati, ogni qualvolta la mano è obbligata a spostarsi, anzichè legare tutte

due le note fra di loro, se ne legherà una sola; per es. nella mano destra, ascendendo, dopo l'esecuzione di una *terza* col 2° e 4° dito, quest'ultimo soltanto rimarrà abbassato; il 3° gli passerà sopra e il pollice contemporaneamente avanzerà, per trovarsi pronto sul tasto che dovrà sonare. Discendendo invece, dopo l'esecuzione di una *terza* col 1° e 3° dito, soltanto il 1° rimarrà abbassato ed il 2° gli passerà sopra; il 4° dito, non trovando più l'ostacolo del 3° dito abbassato, come prima, si sposterà naturalmente assieme al 2° per trovarsi pronto sul tasto che dovrà sonare.

Cosicchè, volendo esprimere l'esecuzione con grandi valori, si otterrà questo effetto:

La differenza che passa fra le *terze* in cui entrambe le note sono legate fra di loro, e quelle in cui viene legata soltanto una nota, rimane del tutto inavvertita in un movimento accelerato.

Nelle successioni di *seste*, così nei movimenti lenti come accelerati, ogni qualvolta la mano dovrà

spostarsi, non sarà possibile legare che una sola nota, precisamente come si è fatto per l'esecuzione delle *terze* legate, in movimento accelerato: la mano destra, ascendendo, passerà il 4° dito sopra il 5°, e discendendo, il 2° sopra il pollice, avendo cura di non abbandonare i tasti, o il tasto solo, prima dell'esecuzione della *sesta* successiva:

Per la mano sinistra, ascendendo, si osserveranno le norme seguite per la mano destra discendendo; discendendo, quelle seguite per la mano destra ascendendo.

Quando le mani durassero fatica a prendere l'intervallo di *sesta* col 2° e 5° dito, perché o troppo piccole o non sufficientemente sviluppate, sarà conveniente non intraprendere ancora lo studio di questi Esercizi, perchè l'esecuzione sforzata di una *sesta* col 2° e 5° dito farebbe uscire il pollice dalla tastiera, cosa questa da evitarsi. In certi passi legati si potrà

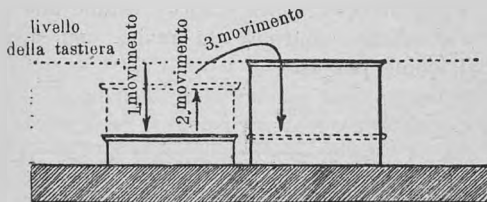
sostituire il polllce al 2° dito, e disporre le altre dita in questa guisa:

In tutti i passi con note doppie, ascendenti o discendenti, la mano dovrà essere rivolta dalla parte verso la quale si muovono le note.

Le *ottave* legate, impiegate soltanto nei movimenti moderati o lenti, si ottengono col pollice unitamente al 3°, 4° e 5° dito o soltanto al 4° e 5°; nel primo caso, ascendendo, il 3° passerà sopra il 5°, e discendendo, il 5° sotto il 3°; nel secondo, ascendendo, il 4° passerà sopra il 5°, e discendendo, il 5° sotto il 4°. Quindi soltanto una delle due note che compongono l'*ottava* verrà legata con l'ottava successiva. Per es.:

Questa è l'esecuzione ordinaria delle *ottave* legate, praticabile anche nei passi dove le ottave si succedono per salti:

Come si è fatto per le *terze* e per le *seste*, così per le *ottave*, il dito che lega non dovrà abbandonare il tasto prima dell'esecuzione dell'*ottava* susseguente.

Per ottenere però un'esecuzione perfetta e così pure maggior sonorità nelle ottave legate, succedentesi per gradi congiunti, il pollice dovrà pure legare le note: dopo d'aver sonato, anzichè abbandonare il tasto, lascerà risalire quest'ultimo per circa tre quarti del movimento (impedendo in tal modo allo smorzatore interno di toccare la corda e arrestarne le vibrazioni) poi, quasi strisciando, cadrà sul tasto vicino e così di seguito, facendo da un tasto all'altro questi tre movimenti:

Discendendo, si userà lo stesso procedimento.

L'esecuzione di una successione di ottave per gradi congiunti, legando fra di loro entrambe le

due note di cui sono composte, non sarà possibile che in un movimento alquanto lento, per la difficoltà che presenta la manovra del pollice testè indicata; inoltre soltanto una mano bene sviluppata e molto esercitata vi potrà riuscire, perciò converrà per parecchio tempo limitare la legatura delle *ottave* ad una sola nota, lasciando il pollice libero.

Lo studio delle *ottave*, legando fra di loro le note eseguite col pollice, verrà intrapreso dagli alunni alquanto avanzati, quando tratteranno particolarmente il *cantabile* e l'*espressione*, osservando in proposito che, contrariamente a quanto è ritenuto da molti, le *ottave*, non devono venir eseguite sempre *forte*, ma, secondo i casi, con tutte le gradazioni di forza; infatti le *ottave* in cui entrambe le note vengono legate non potranno essere eseguite che con un grado di forza moderato.

Le legature, ottenute con lo striscio del pollice da un tasto all'altro, vengono impiegate anche in certi passi di *terze*, di *seste* o di altre note doppie.

Per le legature del pollice solo, e per il passaggio reciproco delle dita, sopra e sotto, le une alle altre, sarà conveniente abituare la mano con appositi esercizi, come per es.:

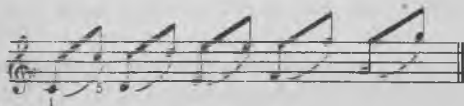
Lento

Le due mani separatamente

osservando di non lasciar rialzare il tasto per intero, prima di sonare la nota susseguente:

quindi discendendo:

Lo stesso esercizio, così ascendendo, come discendendo, verrà fatto col 4° e 5° dito, usando uguale procedimento.

Per l'esecuzione delle *ottave* nelle quali le due note di cui sono composte vengono sonate una dopo l'altra e che si chiamano anche *ottave spezzate*:

oppure:

e le note sono legate a due a due, la mano farà un leggero movimento rotatorio da sinistra a destra, o viceversa, secondo se l'*ottava* comincia dalla nota bassa o dalla alta, avendo cura, dopo d'aver sonato le due note formanti *ottava*, di non restringersi per l'esecuzione dell'*ottava* susseguente, bensì di spostarsi tutta, rimanendo nella sua posizione allargata di *ottava*, in modo che quando per es. il pollice (dato che l'ottava cominci dalla nota bassa, e con la mano destra) è a posto, pronto per sonare, sulla nota bassa dell'*ottava* susseguente, anche il 5° dito si trovi pronto al suo posto; ogni due note, e precisamente fra una legatura e l'altra, la mano dovrà staccarsi dalla tastiera.

Se invece la legatura abbraccia tutto un passo di *ottave* spezzate,

la mano non solo non dovrà staccarsi dalla tastiera, ma si restringerà o si allargherà, secondo il bisogno, avendo cura di non abbandonare mai un tasto prima d'aver abbassato il susseguente.

Le norme seguite per l'esecuzione di tutte le specie di ottave, staccate, legate, unite, spezzate, serviranno pure per le *decime*, quando un sufficiente sviluppo della mano consentisse il loro studio.

h) *Del Tremolo e della Rotazione.*

Il *tremolo* è l'esecuzione rapida di due o più note alternate fra di loro; sovente è indicato con delle abbreviazioni e con la disposizione delle note come si vedono eseguire:

se però le note doppie o gli accordi da tremolarsi sono scritti nella loro forma complessa, si eseguiscono generalmente alternando la nota più bassa, sola, con le altre, avendo cura di cominciare e finire il tremolo sulle note più acute; soltanto le *ottave* si potranno cominciare o finire sulla nota più bassa:

Quando il *tremolo* viene indicato per esteso, senza abbreviature, si dovrà eseguirlo esattamente come è scritto, mentre, quando viene indicato con le abbreviature e con l'espressione *tremolo* o soltanto *trem.* il numero delle note da ripetersi non è limitato; è però necessario conseguire rapidità e grande uguaglianza.

Nell'esecuzione del *tremolo* non si devono articolare le dita ma impiegare soltanto il movimento di rotazione. Le dita saranno un po' curve, rialzate e immobili; il braccio molto leggero. La mano farà quindi un movimento rotatorio inclinandosi alternativamente verso il pollice e verso il mignolo, e l'avambraccio, che per riflesso seguirà il movimento della mano volgendosi leggermente su se stesso, obbligherà a sua volta il gomito a muoversi, in maniera, quasi, da controbilanciare i rapidi movimenti della mano.

L'esecuzione del *tremolo*, o articolando soltanto le dita o in qualsiasi altro modo, non sarà né buona né pratica, perchè la mano si stancherà presto, e sovente, specialmente se il tremolo è prolungato, rimarrà come paralizzata.

L'esercizio del *tremolo* verrà fatto soltanto dagli alunni un po' avanzati nello studio e gradatamente, perchè, come tutti i passi di agilità, la perfezione si ottiene col tempo. Sarà conveniente in principio limitarsi nell'agilità e cercare piuttosto di ottenere molta uguaglianza.

La *rotazione* che, come è stato detto, è quel movimento che fa la mano inclinandosi alternativamente verso il pollice e verso il mignolo, obbligando

l'avambraccio a volgersi, per riflesso, su se stesso (o, se si vuole, ché è la medesima cosa: quel movimento che fa l'avambraccio quando si volge su se stesso inclinando la mano ora verso il pollice ora verso il mignolo) viene impiegata oltre che nel tremolo e nelle ottave spezzate, come si è visto, anche nel *cantabile*, nella polifonia, e in molti altri casi.

La *rotazione* è un movimento naturale, istintivo, acquisito, non esige quindi alcuno studio speciale, salvo per il *tremolo*.

1) *Degli Accordi.*

In generale, per l'esecuzione degli Accordi non si articolano mai le dita: viene invece richiesta l'azione del polso; soltanto questa azione sarà diversa secondo il modo con cui essi Accordi devono essere eseguiti: *forte*, *piano*, *staccato*.

Per eseguire uno o più Accordi, che non si succedono tanto rapidamente, e nei quali si richiede un suono brillante e forte, come ad es.:

tanto il movimento delle dita quanto quello del polso dovrà essere diverso dal solito. Anzichè al-

zare molto le dita, oppure la mano, articolando il polso, questa dovrà essere sulla tastiera, in modo che le dita si trovino già in posizione e vicinissime ai tasti che dovranno essere abbassati.

Disposta così la mano, contemporaneamente alle dita, si dovrà abbassare il polso dandogli, con la forza muscolare, una decisa spinta in giù; in questa maniera si otterrà il massimo della forza e della sonorità, senza pestare [1]. Se gli Accordi devono essere *staccati*, come nell'esempio suindicato, la mano si solleverà subito, col movimento del polso e dell'avambraccio, affinchè i tasti possano rimbalzare; se invece gli Accordi devono essere *tenuti*, la mano rimarrà appoggiata con le dita sui tasti abbassati, senza premerli e senza rigidità, come in istato di riposo.

Coloro che per sonare un Accordo con forza fanno cadere le mani dall'alto (eccezione per quelli che applicano il « sistema moderno », il quale basa la tecnica su altri principi) non solo ricaveranno un suono duro, aspro, e metà della voce che si può ottenere nel modo testè indicato, ma danneggeranno pure la meccanica interna del Pianoforte.

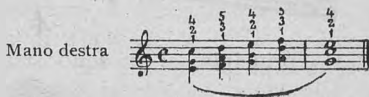
Per l'esecuzione di Accordi isolati, e di Accordi che si succedono in movimento lento, o non troppo accelerato, e dove viene richiesto un suono dolce e *piano:*

(1) Questo era il modo di sonare di Liszt e di Rubinstein.

si dovranno invece appoggiare le dita sui tasti, leggermente, poi rilasciare i muscoli del polso e del braccio finchè i tasti cedano e vengano abbassati senza alcuna azione muscolare ma soltanto per la pressione che loro vien data dal peso dell'avambraccio inerte, il quale a sua volta fa abbassare il polso, quindi la mano e le dita. Così, e non altrimenti si ottiene un *pianissimo* perfetto e morbido, qualunque sia il sistema con cui si suona.

Questo procedimento verrà pure usato nell'esecuzione delle Ottave e delle Note doppie in generale, quando il movimento è *lento* ed il suono dev'essere *pianissimo*.

❦

Quando si possono eseguire due o più Accordi *legati*, senza alzare la mano dalla tastiera, come ad esempio:

si impiega l'articolazione delle dita, le quali, s'intende, saranno arcuate o distese secondo la quantità e la qualità del suono che si deve trarre dallo strumento.

m) *Delle note strisciate.*

Le successioni di note strisciate, *glissé*, possibili soltanto sui tasti bianchi (per quanto qualche compositore ne faccia impiego anche sui tasti neri) si praticano nei movimenti rapidi, e molto di raro.

Si eseguiscono, per la mano destra, ascendendo, col 3° dito rivolto dalla parte dell'unghia e discendendo, con lo stesso 3° dito od anche col pollice, pure rivolto dalla parte dell'unghia; nel primo caso, cioè ascendendo (in cui sarà opportuno tenere il 2° dito accostato al 3°), la mano dovrà essere alquanto rovesciata verso destra, discendendo invece verso sinistra. Per la mano sinistra si useranno le stesse norme in senso inverso.

Con lo stesso principio, si possono strisciare le *terze*, le *seste* e le *ottave*. Le *terze* si strisciano col 1° e 3° dito, oppure col 2° e 4°; le *seste* e le *ottave* col 1° e 5° dito.

In questo caso, per strisciare ad esempio una scala ascendente di terze col 1° e 3° dito, oppure di ottave, con la mano destra, si dovrà rivolgere dalla parte dell'unghia soltanto il dito che eseguisce la nota più alta, mentre il pollice seguirà leggermente

il movimento del dito che striscia, e sarà un po' inclinato dalla parte del polpastrello.

Come è stato detto più sopra, le note strisciate si trovano assai di rado, perciò non sarà necessario né opportuno esercitarsi in proposito; quando il caso lo richiedesse, una mano che abbia sufficiente conoscenza della tastiera, e leggerezza, riuscirà ad eseguirle senza difficoltà.

❦

Molti altri Esercizi, che pur farebbero parte della tecnica, qui sono stati omessi, perchè non sono altro che una derivazione di quelli esposti e non richiedono speciali norme o spiegazioni per quello che riguarda la posizione delle mani, delle dita, del polso, ecc.

10. La Digitazione.

La digitazione, o diteggiatura, che è quanto dire il sistema di applicare le dita sul Pianoforte, dovrebbe essere, nel primo insegnamento, uno solo ed unico; invece molti insegnanti fanno applicare le dita secondo il loro capriccio, e taluni riveditori o commentatori di opere didattiche, avidi di novità, buone o cattive poco importa loro, propongono sistemi di digitazione irrazionali, fantastici, i quali non servono ad altro che a recar confusione agli alunni ed inceppare la buona esecuzione.

Dalla digitazione impiegata, dipende la riuscita di un dato passo; perciò, fino dai principii, gli alunni

dovranno abituarsi a stabilire un sistema di digitazione giusto e razionale, e precisamente a disporre le dita in modo che si seguano con la maggior naturalezza possibile.

Nei molti passi che comportano diverse digitazioni, sarà da preferirsi quella che consente alla mano maggior sicurezza e tranquillità e che facilita l'esecuzione; senza una vera necessità non sarà mai conveniente spostare la mano. È da osservarsi inoltre che per l'esecuzione di certi passi, non a tutti gl'individui si confà la stessa digitazione, anche se giusta e ben appropriata; a seconda della mano, se piccola o grande, si dovranno applicare quelle dita che contribuiscono maggiormente alla buona riuscita del passo.

Questo è il sistema migliore, adottato dal Clementi, Cramer, Czerny, Moschéles, ecc., i veri fondatori della Scuola di Pianoforte, la quale contribuì a formare i più grandi pianisti.

Le norme seguenti e i diversi esempi esposti, basati sulla *posizione naturale della mano*, potranno servire come guida per l'applicazione giusta e pratica delle dita in qualunque passo.

a) *Principii generali.*

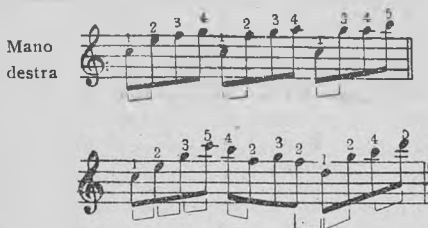
Secondo il passo da eseguire, la posizione normale della mano sulla tastiera sarà *naturale*, o *ristretta*, o *allargata*.

Naturale quando per l'esecuzione di un passo le

dita si trovano uno vicino all'altro e corrispondono rispettivamente ai tasti uno vicino all'altro; es.:

Ristretta (che si chiama anche *digitazione per contrazione*) quando non tutte le dita corrispondono ai tasti uno vicino all'altro, ma si restringono fra di loro in modo da toccare due tasti vicini con due dita fra le quali se ne trovino altre interposte, e in generale quando fra due dita che toccano due tasti è interposto un numero di tasti inferiore a quello delle dita sollevate; es.:

Allargata (che si chiama anche *digitazione per estensione*) quando due dita vicine toccano due tasti

fra i quali se ne trovino altri interposti e in generale quando fra due dita che toccano due tasti è interposto un numero di tasti maggiore di quello delle dita sollevate; es.:

Vi ha inoltre il così detto *passaggio del pollice*, che avviene quando il pollice passa sotto le dita, oppure quando queste passano sopra il pollice.

Il passaggio del pollice, benchè possa essere compreso tanto nella posizione naturale quanto in quella ristretta od allargata, per la sua importanza va considerato a sé.

Premesse queste osservazioni intorno alla posizione della mano, per applicare bene le dita ad un passo, ad un accordo ed a qualsiasi combinazione di note si dovrà:

1° considerare il passo nel suo complesso, tenendo conto delle note precedenti e susseguenti; la buona digitazione dev'essere tutta una concatenazione;

2° nella digitazione per *contrazione* cercare che il restringimento della mano abbia luogo di preferenza fra il pollice e le altre dita; il pollice, per la

speciale sua posizione nella mano e per la libertà dei suoi movimenti, potrà accostarsi a ciascun altro dito successivamente, con molto maggior facilità di quanto potrebbero accostarsi fra loro per es. il 2° al 4°, il 3° al 5° o il 2° al 5°;

3° nella digitazione per *estensione* cercare che le dita vicine, fra le quali si trovano interposti più tasti, siano il pollice ed uno delle altre quattro dita; fra ciascuno di queste poi, salvo eccezioni, non dovrà trovarsi interposto più di un tasto;

4° nei passi in cui i tasti bianchi vengono alternati coi neri, evitare l'impiego del pollice e del mignolo su questi ultimi, salvo i casi in cui ciò sia necessario per l'abbondanza dei tasti neri o per la struttura del passo da eseguire;

5° non passare il pollice sotto il 5° dito o viceversa;

6° non ribattere un tasto con lo stesso dito, specialmente col pollice, e in generale nei movimenti accelerati; ugualmente, non sonare due note diverse col medesimo dito, quando si susseguono in *movimento* rapido;

7° evitare più che sia possibile gli spostamenti della mano e i cambiamenti di posizione;

8° nei passi in cui si ripete uno stesso disegno di figure, cercare una digitazione che si possa ugualmente ripetere; in questo modo si otterrà maggior uguaglianza;

9° nei passi ascendenti collocare sulla nota più bassa il pollice od il 2° dito per la mano destra, ed il 5° dito od il 4° per la mano sinistra; in quelli discendenti sulla nota più alta il 5° dito od il 4° per la mano destra, ed il pollice od il 2° dito per la sinistra;

10° nei passi formati da scale o frammenti di queste, in cui vi siano tasti neri alternati con bianchi, fare il passaggio del pollice dopo un tasto nero, ed il passaggio delle dita sopra il pollice prima di un tasto nero;

11° tenere in considerazione il *movimento*, perché un medesimo passo può richiedere una diversa digitazione secondo il modo con cui dev'essere eseguito, lentamente oppure presto;

12° badare alle diverse maniere di esecuzione (legato, staccato, accentuazione, colorito, tocco) le quali possono richiedere digitazioni particolari;

13° nei passi, specialmente difficili e rapidi, non applicare mai la digitazione che a prima vista può sembrare giusta, bensì provarne parecchie, con attenzione, e attenersi a quella (anche se teoricamente non è la migliore) che permette maggiore uguaglianza e correttezza di esecuzione.

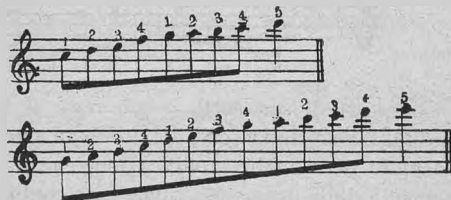
b) *Digitazione per i passi in cui le note si succedono per gradi congiunti.*

La mano destra, ascendendo, dovrà cominciare col 1° o col 2° dito e finire col 4° o col 5°:

discendendo, farà nel modo opposto.

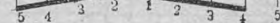
La mano sinistra dovrà di preferenza cominciare, ascendendo, col 5° dito e finire col 1° oppure col 2°:

discendendo, viceversa.

Quando il numero delle note che si succedono per gradi congiunti è di otto o maggiore, la mano destra dovrà sempre cominciare, ascendendo, col pollice e finire col 5° dito (all'uopo, il mezzo più facile e breve per applicare bene le dita, è quello di digitare il passo a rovescio, cioè collocando il 5° dito sulla nota più alta):

discendendo invece farà all'opposto, potendo però alle volte cominciare anche col 4° dito, quando la

esecuzione esige una certa uniformità nella digitazione; per es.:

Le stesse norme, in senso contrario, verranno osservate per la mano sinistra.

Questo principio di digitazione è applicabile a tutti quei passi per i quali vengono impiegati soltanto i tasti bianchi; nei passi per l'esecuzione dei quali i tasti bianchi vengono alternati coi neri, se si aggirano nello spazio di cinque note, la digitazione sarà la medesima di quella adoperata pei tasti bianchi:

se sono composti di sei, sette o più note si applicherà la digitazione della scala del tono in cui sono scritti, facendo però quelle modificazioni che il passo esige a seconda della nota sulla quale esso comincia o termina; per es.: se per l'applicazione della digitazione della scala del tono, il pollice della mano destra, dopo d'esser passato sotto il 3° od il 4° dito, viene a trovarsi sull'ultima nota di un passo ascendente, si dovrà

collocare in sua vece il dito seguente quello sotto il quale sarebbe passato il pollice:

Ugualmente se sull'ultima nota di un passo discendente, stando alla digitazione della scala del tono, viene a trovarsi il 3° oppure il 4° dito passato sopra il pollice, si collocherà in sua vece il 2°, e così via.

Nei passi composti di più scale o frammenti di queste e per i quali occorre impiegare parecchi tasti neri, è necessario prima suddividere i passi, stabilire a che tono appartiene ciascuna scala o frammento di essa, quindi applicare la digitazione della scala a cui il passo corrisponde, facendo le modificazioni necessarie per la naturale posizione della mano e per la sua tranquillità:

Per quanto riguarda la digitazione delle scale, come è già stato detto al paragrafo precedente, essa è una sola ed unica: il suo principio è quello di non sonare i tasti neri né col pollice né col 5º dito, di passare il pollice sotto le altre dita (meno il 5º) dopo i tasti neri, e le dita sopra il pollice prima dei tasti neri. Nella scala di *do maggiore*, per la quale s'impiegano soltanto i tasti bianchi il pollice passerà successivamente sotto il 3º ed il 4º dito a seconda dell'estensione della scala, in modo da cominciare per la mano destra col pollice e finire col 5º dito quando ascende, e viceversa quando discende; lo stesso si farà per la mano sinistra in senso contrario.

c) *Digitazione diversa da applicarsi ai passi in cui le note si succedono per gradi congiunti, in movimento accelerato.*

Nei passi per gradi congiunti, anche se limitati nello spazio di cinque note ed in cui vi siano dei tasti neri alternati coi bianchi, non conviene applicare la digitazione della scala del tono in cui sono scritti, specialmente se il movimento è accelerato. Per es.: questo passo:

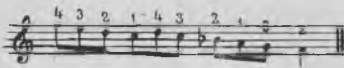
eseguito con la digitazione sopra indicata, che pur è giusta perchè quella della scala del tono in cui esso si trova, non riuscirà con perfetta uguaglianza,

in causa del ripetersi del passaggio del pollice sotto il 2º dito e di quest'ultimo sopra il pollice; il 2º dito poi, già impiegato per l'esecuzione del *sol diesis*, è obbligato immediatamente a spostarsi e ripiegarsi un po' per l'esecuzione del *si*, e viceversa.

Entrambi questi due inconvenienti saranno evitati impiegando il 5º dito, rimasto inoperoso, e diteggiando il passo così:

In questo modo la mano otterrà maggior tranquillità e l'esecuzione maggior chiarezza ed uguaglianza.

Questo principio, che consiste nel mantenere la mano il più possibile tranquilla, evitando spostamenti, e nello stesso tempo nel non impiegare a breve distanza un dito che è già stato adoperato, è da seguirsi in tutti i passi, qualunque sia l'ordine con cui si succedono le note.

Ecco in proposito, per la mano destra, alcuni esempi di questa digitazione, confrontata con quella che a prima vista può sembrare richiesta e che, in movimento moderato, non sarebbe errata:

invece di
invece di
(*Godard*, 2ª Mazurka)
invece di
invece di

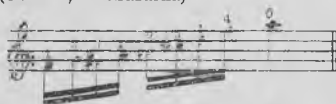
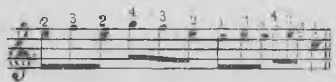
invece di
invece di
invece di
invece di

Se in quest'ultimo passo il *Mi* fosse *bemolle*, per evitare di collocar il 5° dito sopra un tasto nero, si applicherebbero le dita in questo modo:

Gli stessi principii serviranno per la mano sinistra.

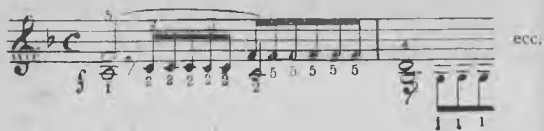
d) *Digitazione per le note ripetute.*

Le note ripetute si dovranno eseguire cambiando dito.

Esempi per la mano destra:

Si eseguiscono invece col medesimo dito:

nei movimenti lenti;

nei passi dove qualche dito viene impiegato per delle note lunghe tenute, come per es :

(Clementi, *Gradus ad Parnassum*)

per evitare gli spostamenti alla mano e facilitare l'esecuzione di certi passi:

e dove per certi effetti di sonorità o per l'uguaglianza, l'esecuzione di una nota ripetuta con lo stesso dito riesce più facile e appropriata.

Ecco per es.: come il Germer propone la digitazione in questo brano della *Sonata appassionata* (Op.: 57) di Beethoven:

e) *Digitazione per i passi*
in cui viene ripetuto uno stesso disegno di figure.

Nei passi in cui viene ripetuto uno stesso disegno di figure, per ottenere maggior uguaglianza, si ripeterà la stessa digitazione, tenendo conto però dei tasti neri sui quali si deve evitare l'impiego del pollice e del 5º dito, per quanto è possibile.

Esempi per la mano destra:

Per la mano sinistra si seguiranno gli stessi principii.

f) *Digitazione per i passi cromatici.*

Per applicare le dita ai passi cromatici, saranno di guida le norme già indicate per l'esecuzione dei passi per gradi congiunti. Esempi per la mano destra:

In una serie di note che si succedono per semitoni, in forma di scala, sui tasti neri si collocherà il 3°

dito, sui bianchi il pollice; dove i tasti bianchi sono due di seguito (*Mi-Fa, Si-Do*) s'impiegherà il pollice ed il 2° dito. Se la nota più acuta di una scala cromatica si trova su di un tasto bianco, in luogo di passare il pollice, s'impiegherà il 4° dito, e successivamente il 5° quando i due ultimi tasti fossero bianchi:

La stessa digitazione si applicherà alla mano sinistra, in senso contrario.

g) *Digitazione per le note alternate con altre di minor valore, in movimento accelerato.*

La miglior digitazione è quella di passare il pollice sotto le dita o viceversa, e di spostare la mano dopo la nota più lunga e mai prima. Es.: per la mano destra:

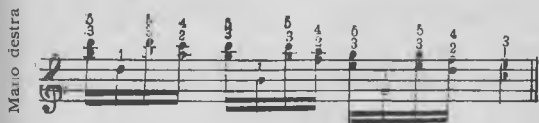
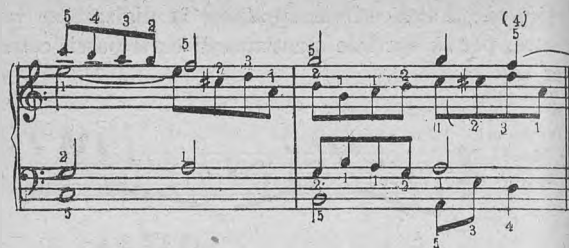
Il pollice potrà passare sotto le altre dita prima della nota che ha maggior valore, quando la nota più breve che la precede è rappresentata da un tasto nero e si trova vicina; viceversa le dita passeranno sopra il pollice quando la nota più breve si trova pure vicina, ma è rappresentata da un tasto bianco; per es.:

e così pure in certi casi, nei quali, facendo diversamente, non sarebbe possibile eseguire il passo legato:

Lo stesso si praticherà per la mano sinistra e dovunque vi sia la pausa invece del punto di valore.

h) *Digitazioni irregolari.*

Le digitazioni irregolari, consistenti nel passare il pollice sotto il 5° dito o viceversa, nel passare le altre dita sopra o sotto, fra di loro, o nel ripetere più tasti col medesimo dito, vengono impiegate:

Quando è impossibile applicare la digitazione regolare, per la speciale struttura di certi passi, come per es.:

Nei passi a più parti e in generale nelle fughe, cioè nella musica polifonica:

e in tutti quei passi dove è necessario sollevare la mano dalla tastiera per rendere più evidenti i luoghi dove le legature brevi finiscono:

Lo stesso passo, se fosse tutto legato, dovrebbe invece avere la seguente digitazione:

oppure

L'impiego del pollice sopra i tasti neri, da evitarsi in linea generale, ma che sovente può essere richiesto dalla natura del passo, come per es.:

non va considerato quale digitazione irregolare.

i) *Digitazione per i trilli.*

Per l'esecuzione dei trilli ed in generale per la ripetizione continuata di due note vicine, si otterrà sempre maggior uguaglianza, impiegando le stesse dita senza alcun cambiamento.

I trilli si eseguiscono col 2° e 3° dito, col 3° e 4° e col 1° e 3°, a seconda delle note che seguono o precedono il trillo. Il 1° e 3° dito vengono per lo più impiegati quando le due note del trillo sono rappresentate da un tasto bianco ed uno nero; raramente si trilla col 4° e 5° dito per la ragione che queste due dita, per quanto esercitate e flessibili, non permettono mai di ottenere quell'uguaglianza e quella perfezione, possibile colle altre dita, in causa della loro differente lunghezza; così pure si deve evitare l'impiego del 1° e 2° dito.

Queste norme valgono per entrambe le mani.

Dovendo cambiare le dita in un trillo, al fine di facilitare l'esecuzione delle note che lo seguono, il

cambiamento avverrà subito in principio del trillo, oppure in fine:

1) *Digitazione per le terze.*

Per l'esecuzione delle terze si deve, per quanto è possibile, evitare di far cadere il pollice sopra i tasti neri. Secondo la loro accentuazione e la disposizione dei tasti neri da abbassare, si sposterà la mano dopo l'esecuzione di ciascuna *terza* oppure dopo due, tre o quattro *terze*. Si possono pure eseguire, quando il passo lo richiede, anche con due dita vicine. Ciò vale per entrambe le mani:

Il pollice potrà venir impiegato sui tasti neri per ragioni di accentuazione, oppure per mantenere la stessa digitazione al ripetersi di un disegno di figure:

m) *Digitazione per le seste e per le ottave.*

Nell'esecuzione delle *seste*, si dovrà evitare, per ambo le mani, di collocare il 5° dito sui tasti neri; quando questi sono preceduti o succeduti dai bianchi:

Esempio per l'impiego del 5° dito sui tasti neri:

Per la disposizione delle dita nelle *seste* non solo si dovrà tener conto del modo con cui procedono, se per gradi congiunti o per salti, delle legature e staccature, e dei tasti neri, ma anche del maggior o minor sviluppo della mano.

Quando una mano non giunge a prendere l'intervallo di *sesta* col 2° e 5° dito, perchè troppo piccola, o perchè non ancora sufficientemente sviluppata, si dovrà sostituire il pollice al 2° dito.

Per l'esecuzione delle *seste* in cui vengono alternati il 2° e 5° dito col 1° e 4°, come ad esempio in questo passo:

il polso verrà naturalmente articolato in senso laterale, e (salvo per le mani grandi o molto sviluppate) il pollice dovrà forzatamente uscire un po' dalla tastiera per l'esecuzione della *sesta* col 2° e 5° dito.

Nell'esecuzione delle *ottave*, per le quali vengono impiegati il pollice successivamente col 5° e col 4° dito, e qualche volta anche col 3°, si dovrà, come per le *seste*, evitare di collocare il 5° dito sui tasti neri, quando questi sono preceduti o seguiti da tasti bianchi:

Quando però si trova una sola *ottava* da eseguirsi coi tasti neri od anche diverse *ottave* staccate, per le

quali vengono impiegati tutti tasti neri, si potranno eseguire col 1° e 5° dito:

digitazione da applicarsi
nel caso che il passo fosse legato

Giova però considerare che, pur avendo per principio di collocare il 4° dito sui tasti neri, quando questi sono preceduti o seguiti dai bianchi, non è errore eseguire le *ottave* tutte col 1° e 5° dito, specialmente in movimenti accelerati, e se staccate.

Per quanto riguarda il modo di legare fra di loro più note eseguite col pollice, così per le *ottave* come per le *seste*, o qualsiasi altra successione di note doppie, si veda il paragrafo precedente, che tratta del meccanismo in particolare.

Nelle *ottave* spezzate, ossia quelle in cui la nota bassa viene alternata con la più alta, si adopera la stessa digitazione:

Alle doppie *ottave* spezzate, si applicheranno le dita secondo le legature e l'accentuazione; esempio:

Lo stesso si farà per la mano destra, in senso contrario.

n) *Digitazione per gli accordi.*

Per applicare bene le dita ad uno o più accordi, si dovrà tener conto delle note o degli accordi che precedono e di quelli che seguono.

Il principio per diteggiare gli accordi di tre note è di mantenere la mano in posizione naturale, di evitare, per quanto è possibile, l'impiego del 5° dito sui tasti neri e di procurare che l'intervallo più grande (quando c'è) venga a trovarsi fra il 1° e il 3° dito o fra il 2° e il 5°:

Per gli accordi composti di quattro note si dovrà prestar attenzione affinchè il dito che non s'impiega venga a trovarsi nell'intervallo più grande, che generalmente è un intervallo di *quarta*, eccetto quando

sopra una delle due note di cui esso è composto, viene a trovarsi il pollice. Così pure (prendendo per base soltanto i tasti bianchi, senza tenere calcolo dei neri) fra due dita vicine, nessuna delle quali sia il pollice, non dovrà trovarsi interposto più di un tasto:

non buono

In qualche caso, per facilitare l'esecuzione o per renderla possibile quando l'accordo è composto di più di quattro note, oppure raggiunge l'estensione di *nona*, è necessario toccare due tasti col pollice:

Negli accordi di quattro note in cui vengono impiegati il 1°, 2°, 4° e 5° dito, anziché scostare il 4° dito dal 5°, e portarlo sul tasto nero vicino per l'ese-

cuzione della nota alterata, si dovrà impiegare in sua vece il 3° dito:

Gli accordi, la cui estensione raggiunge l'intervallo di decima, si devono eseguire arpeggiati [1] quando la mano, per insufficiente sviluppo, non può abbracciare questo intervallo:

Quando, pur tenendo la mano in posizione allargata, non è possibile eseguire un accordo, o perchè supera l'estensione di *decima*, oppure per il numero e la disposizione delle note di cui è composto, allora il pollice passerà sotto le dita nella mano destra, e viceversa nella mano sinistra.

La mano destra dovrà collocare sulla nota più bassa il pollice od il 2° dito, in modo da far cadere il 5° dito sulla nota più alta, se questa è un tasto

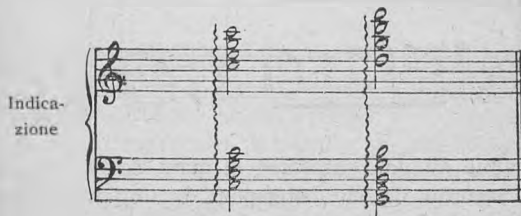
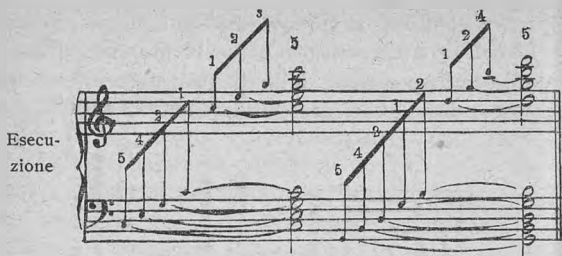
---

[1] Vedi il modo di eseguire l'arpeggiato al capitolo IV, paragrafo 20 *Abbellimenti*.

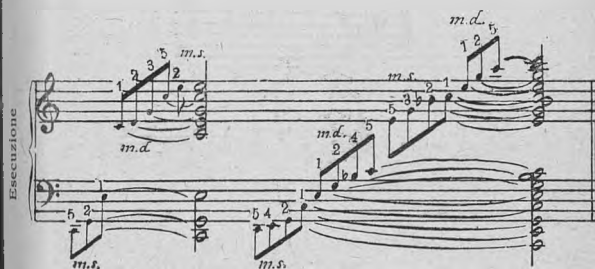
bianco, ed il 4°, o talvolta il 3°, se è un tasto nero, tenendo pure conto dei diversi intervalli, al fine che le dita non impiegate vengano a trovarsi negli intervalli più grandi, meno quando una delle due note, di cui questi sono composti, venga eseguita dal pollice; nel modo stesso si dovrà evitare di far cadere il pollice sui tasti neri, salvo i casi in cui ciò sia necessario per dare alla mano una posizione più naturale e facilitare l'esecuzione, in causa del maggior numero di tasti neri da impiegarsi:

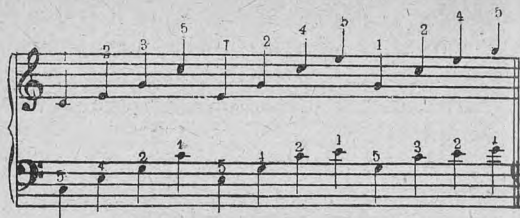
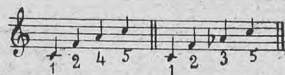
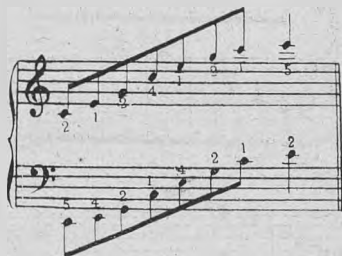
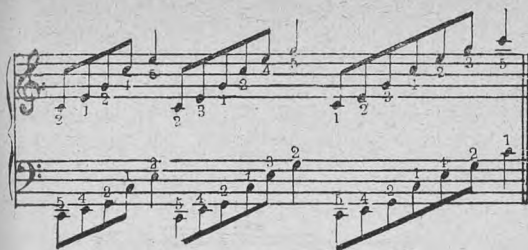
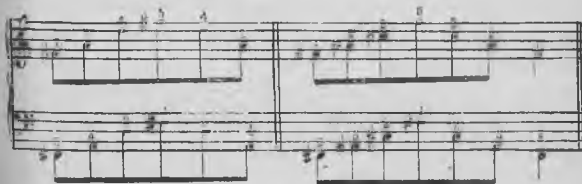
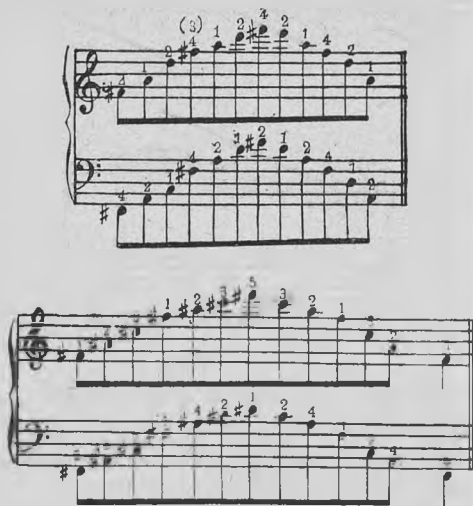
La mano sinistra comincerà l'accordo da arpeggiarsi col 5° dito, oppure col 4° (in certi casi anche

col 3°), secondo se il tasto è bianco o nero, e dovrà finirlo col 1° o col 2° dito, osservando, per quanto riguarda la disposizione delle dita sui tasti intermedi, le stesse norme praticate per la mano destra:

Quando le due mani devono eseguire un accordo qualunque, arpeggiato, se la linea verticale a zig-zag, che indica l'arpeggiato, prosegue dalla nota più bassa dell'accordo della mano sinistra alla nota più alta dell'accordo della mano destra, senza interruzione, le note verranno eseguite successivamente una alla volta, cominciando dalla più bassa; in altri termini, la mano sinistra dovrà precedere la destra:

Quando invece la linea a zig-zag è interrotta e non continua dall'accordo della mano sinistra a quello della destra, le due mani dovranno eseguire l'arpeggiato contemporaneamente:

Infine quando entrambe le mani devono eseguire un accordo, la cui estensione è alquanto grande,

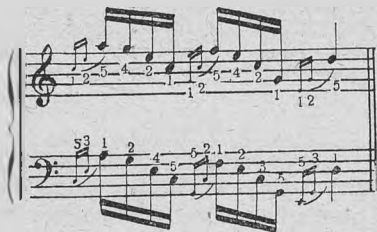
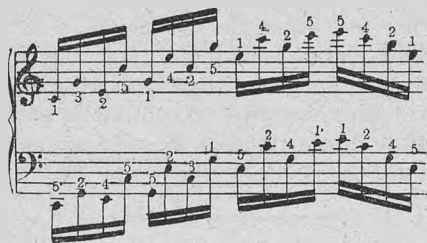
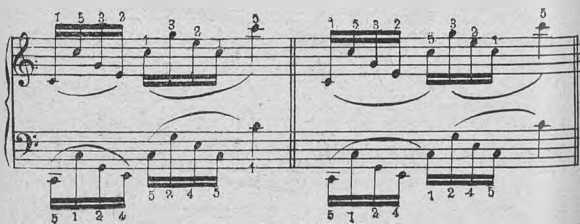
in luogo di far passare le dita sopra il pollice nella mano sinistra, e viceversa nella mano destra, si otterrà maggior velocità ed uguaglianza, passando successivamente la mano sinistra sopra la destra; per esempio:

o) *Digitazione per gli arpeggi.*

Per la digitazione degli arpeggi che hanno la estensione di un'ottava, serviranno le stesse norme indicate per la digitazione degli accordi composti di quattro e di cinque note:

Negli arpeggi che superano l'estensione di una *ottava* si applicherà la stessa digitazione indicata per gli accordi la cui estensione raggiunge o supera l'intervallo di *decima* e che perciò vanno eseguiti arpeggiati:

Gli arpeggi che cominciano con un tasto nero, se limitati nell'estensione di un'*ottava*, si potranno eseguire, come gli accordi, senza alcuno spostamento di mano, collocando rispettivamente sul tasto nero il pollice della mano destra ed il 5° dito della mano sinistra:

Quando invece superano l'estensione di un'*ottava*, se composti di tasti neri e bianchi, né il pollice né il 5° dito dovranno venir impiegati sui tasti neri; se composti tutti di tasti neri, allora la digitazione sarà uguale a quella adoperata per gli arpeggi di un'*ottava*:

Concludendo: per digitare bene gli arpeggi ed in generale tutti i passi composti di frammenti di arpeggi, qualunque sia l'ordine con cui sono disposte le note, si dovrà:

1° badare che il dito non impiegato venga a trovarsi dove l'intervallo è più grande, meno quando quest'ultimo viene eseguito col 1° e 2° dito;

2° cercare che la mano si sposti quanto meno è possibile, perciò, di preferenza, passare il pollice sotto le dita o queste sopra il pollice, ogni tre o quattro note; il passaggio del pollice o delle dita sopra questo, dopo due note, non dovrà essere fatto due volte di seguito, salvo i casi in cui si trovino uno dopo l'altro quattro intervalli molto grandi, ma anche qui, se il passo lo consente, sarà meglio passare il pollice sotto il 5° dito, o viceversa:

3° non cominciare un arpeggio con la mano sinistra, né finirlo colla mano destra, col 2° dito, salvo i casi in cui questa digitazione sia richiesta per render possibile l'esecuzione delle note che seguono o che precedono l'arpeggio, come per esempio:

4° cercar di ottenere una certa uniformità e simmetria nella digitazione stessa:

6° adattare infine le dita conforme le legature, in modo da spostare la mano fra una legatura e l'altra:

p) *Digitazione per gli accompagnamenti della mano sinistra.*

Quando l'accompagnamento è costituito da arpeggi oppure da accordi alternati col basso, in modo che per l'estensione limitata che passa dalla nota più bassa alla più acuta, oppure per la qualità e disposizione degli intervalli che si trovano fra una nota e l'altra, si possa eseguirlo con la mano allargata, sarà sempre conveniente evitare i trasporti di mano, specialmente se il movimento è veloce:

Quando invece un accompagnamento, composto di arpeggi, di accordi, oppure misto, con qualsiasi disposizione di note, non può venir eseguito senza trasporto di mano, si dovrà fare lo spostamento ed il trasporto della mano dopo la nota più bassa,

cercando che il dito (che sarà preferibilmente il 5°) il quale ha servito per sonare questa, non venga impiegato per le altre note di accompagnamento, meno i casi in cui non è possibile fare diversamente:

Siccome per le leggi d'armonia, le note d'accompagnamento o per meglio dire, ogni gruppo di note appartenenti ad un accordo, indipendentemente dal basso, deve avere una relazione e concatenazione col gruppo che precede o con quello che segue, si cercherà, lasciando libero il 5° dito per la nota del

basso, di stabilire prima una buona digitazione nei singoli gruppi di note d'accompagnamento, indipendentemente dal basso, in modo che da un gruppo all'altro le dita si seguano con naturalezza e facilità; poi, in considerazione del basso, si faranno quelle modificazioni che il caso richiede.

q) *Della sostituzione.*

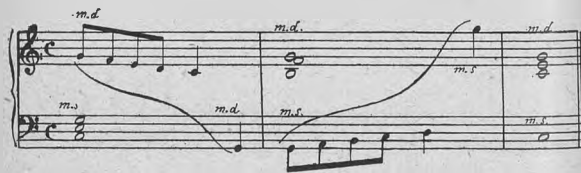
Cambiando dito sullo stesso tasto, tenuto abbassato, si applica la cosidetta digitazione per sostituzione.

Questo modo di diteggiare (introdotto da G. S. Bach per il primo, ed in seguito largamente applicato e diffuso, specialmente dal Bülow) è proprio e necessario nell'Organo, ma è pure indispensabile nel Pianoforte, per l'esecuzione della polifonia e di molti passi *legati*. Esempio:

Sarà anche molto conveniente esercitarsi particolarmente in questo genere di digitazione, al fine di avere le dita già abituate, quando si dovesse applicarlo praticamente.

All'uopo sarà sufficiente prendere una scala, prima semplice, poi di terze, di seste, di ottave e di accordi, e sostituire successivamente un dito all'altro sul tasto abbassato.

r) *Incrocio delle mani.*

Quando le mani s'incrociano per salti, la destra passerà sopra la sinistra e questa, nel salto, sopra la destra:

Quando s'incrociano per gradi congiunti, o si sovrappongono soltanto, prima di stabilire quale delle due mani dovrà passare sopra l'altra, è neces-

sario provare il passo in tutti due i modi e attenersi a quello che permette maggior facilità e chiarezza di esecuzione; generalmente la mano che deve impiegar maggior numero di tasti neri rimane sopra e l'altra sotto.

Ecco ad esempio un passo, tolto dalla 2ª rapsodia di Liszt, per il quale è necessario che la mano destra si trovi sotto la sinistra:

Quando le mani sono incrociate, se il passo da eseguirsi è complicato od esige l'impiego di tutte le dita, per la digitazione si seguiranno le norme fin qui indicate; se il passo è limitato in modo da poter escludere una delle due dita estreme, sarà da escludere il pollice, e per la digitazione si dovrà in generale basarsi su questo principio:

s) *Digitazioni eccezionali.*

In alcuni passi legati, dovendo avere per principio di non sonare due note diverse col medesimo dito, al fine di evitare un'esecuzione saltellata, si potrà applicare la digitazione strisciata. Questa consiste nel far strisciare un dito da un tasto già abbassato ad uno vicino, senza alzare la mano. Generalmente si striscia da un tasto nero ad uno bianco, ma si può strisciare da uno bianco ad un altro consimile; in questo caso il dito che deve strisciare dovrà lasciar sollevare il tasto, sul quale si trova, per poco più della metà, quindi passare sul tasto vicino strisciando:

Per l'esecuzione delle scale strisciate, che però si trovano molto di rado, la mano destra, ascendendo, accosterà il 2º dito al 3º, il quale ultimo, rivolto un po' dalla parte dell'unghia, striscerà da un tasto all'altro; discendendo, invece, impiegherà il 3º dito, od anche il pollice, pure rivolto dalla parte dell'unghia. La mano sinistra farà l'opposto della destra: ascendendo impiegherà il 3º dito oppure il pollice, discendendo il 3º dito.

Le *terze* strisciate si eseguiscono col 1º e 3º dito, oppure col 2º e 4º; le *seste* e le *ottave* col 1º e 5º (vedi paragrafo 9, lettera *m*).

❦

Infine, nella musica brillante, o da concerto, vi sono passi, nei quali in luogo della digitazione normale se ne pratica un'altra diversa, oppure si eseguiscono a due mani, laddove una basterebbe. Ciò viene fatto non tanto per ragioni di accentuazione o di sonorità, quanto per esplicare maggiore bravura e per l'effetto estetico delle mani. Per esempio:

ecc.

Chopin

Liszt

Rubinstein

Queste digitazioni però vengono per lo più indicate dallo stesso autore, come pure dall'autore viene indicato quando le mani si devono incrociare e quando certe note devono essere eseguite di pre-

ferenza con una mano, anzichè con l'altra. Nei passi in cui le due mani si alternano successivamente, le note da eseguirsi con la mano destra portano per lo più la gamba e i tagli sopra, quelle da eseguirsi con la sinistra, sotto (vedi il primo ed il quarto degli esempi summenzionati).

❦

Data la grande importanza che ha la digitazione nel Pianoforte, per lo studio converrà scegliere della musica accuratamente diteggiata, e non prendere a casaccio, o per ragioni economiche, certe edizioni rivedute, corrette e diteggiate da pianisti sconosciuti e di valore didattico discutibile (vedi paragrafo 7).

11. Impiego dei Pedali.

I pedali, che completano la meccanica del Pianoforte, sono un potente ausiliare per l'esecuzione: col loro impiego i suoni che si traggono dallo strumento vengono prolungati, resi più armoniosi e delicati.

Il *pedale destro* viene ordinariamente indicato nella musica con l'espressione Ped. quando dev'essere tenuto abbassato, e col segno ✻ quando dev'essere rialzato e abbandonato.

Alcuni pianisti compositori moderni indicano con figure musicali e pause (scritte sopra una linea orizzontale, collocata sotto i due righi della musica per pianoforte) quando il pedale dev'essere tenuto ab-

bassato o rialzato; altri invece con una specie di grafico (tracciato sotto i due righi musicali).

Ecco l'indicazione dei tre sistemi equivalenti:

L'uso del pedale destro, come dice il Kleczynski, è cosa in gran parte individuale, ed in proposito non si possono dettare regole precise. Esso s'impiega in tutte le gradazioni di forza e non soltanto nei *forti*, come sogliono credere molti dilettanti. È molto efficace nei passi legati, specialmente se composti di accordi, nel cantabile, nei movimenti lenti, ecc.; inoltre va impiegato più di frequente nei passi con note acute: queste, alquanto secche per il loro rapido e molteplice numero di vibrazioni e per lo scarso numero dei loro armonici, saranno più dolci e armoniose se eseguite col pedale.

Il segreto per impiegare bene il pedale non consiste soltanto nell'adoperarlo in un dato punto anzichè in un altro, ma anche nel modo di abbassarlo col piede.

In certi passi dove d'un tratto viene richiesta la massima sonorità, il pedale dovrà venir abbassato

subito tutto e con decisione; ugualmente verrà alzato (accompagnato però sempre dal piede e in modo da non produrre alcun rumore) subito tutto, quando viene richiesto l'effetto opposto. Nei passi dove invece si richiede una sfumatura nella stessa sonorità, il pedale dovrà venir abbassato, e così pure alzato, lentamente od anche soltanto in parte.

Molte volte il pedale viene abbassato dopo d'aver eseguita la nota, ed alzato prima di abbandonare il tasto.

Nella successione di accordi *legati*, di differente tonalità, oppure di note doppie, e che non si potrebbero eseguire senza alzare le mani, quindi spezzando e non legando, il pedale dovrà venir abbassato dopo l'esecuzione di ciascun accordo, facendo un movimento contrario, quasi sincopato, a quello delle mani; cioè quando si abbassano i tasti, il pedale si rialza e viceversa:

Come si vede, il pedale destro offre al pianista infinite combinazioni di effetti: coll'appropriato suo impiego si può rendere il Pianoforte uno strumento cantante per eccellenza.

In generale si dovrà badare di alzare il piede, ossia di togliere o cambiare il pedale, tutte le volte che

in un Pezzo di musica viene cambiato accordo o tonalità.

Quando la mano destra fa la parte cantabile e la sinistra l'accompagnamento, il pedale dovrà venir abbassato sulla nota del basso, affinchè il suono rimanga prolungato per tutte le note successive di accompagnamento, appartenenti al medesimo accordo; ugualmente dovrà venir abbassato sulla nota del basso quando questa appartiene ad un accordo che segue, ed in generale in tutti gli accordi che hanno molta estensione e le cui note non si possono eseguire contemporaneamente.

Nei passi cromatici, nelle modulazioni rapide e nelle successioni di accordi appartenenti a tonalità differenti, per lo più non si adopera il pedale. Così pure la musica polifonica, i contrappunti, le fughe ecc. dovranno sonarsi sempre senza pedale. Nella musica di Mozart, Clementi, Beethoven, e di altri autori classici, il pedale verrà usato con molta moderazione soltanto nel legato, nel cantabile, nei movimenti lenti e dove non è possibile tenere o prolungare qualche nota con le dita.

Il *pedale sinistro*, quando dev'essere abbassato viene indicato con le parole *una corda* oppure *con sordina*, e quando dev'essere rialzato col segno ✻ oppure con la parola *loco*.

Viene impiegato isolatamente per certe imitazioni di pizzicato, nei pianissimi e in parecchie sfumature e gradazioni di coloriti: *morendo*, *perdendosi*, *allontanandosi* ecc. Unitamente al pedale destro dà in certi casi effetti veramente deliziosi.

❦

Non è conveniente che gli alunni incomincino a far uso dei pedali prima d'aver conseguito un discreto grado di capacità nello studio del Pianoforte. Soltanto dopo il secondo o terzo anno dall'inizio degli studi, potranno abituarvisi gradatamente; la musica necessaria all'uopo non manca, ed i *Notturni* del Field, ad esempio, serviranno meglio di qualsiasi altra composizione, come esercizio per l'impiego dei pedali.

Nota. — Un utile e pratico studio sul modo d'impiegare il pedale si trova nell'opera *Das Pedal des Clavieres* dì Hans Schmitt, Vienna.

12. Modo di studiare.

Per ottenere buoni risultati nello studio del Pianoforte si deve seguire una via rigorosamente sistematica e progressiva, coadiuvata da un esercizio quotidiano coscienzioso e costante.

L'età più propizia per sviluppare la mano e per rendere le dita indipendenti e sciolte è, senza dubbio, dai 7 anni circa ai 12. Al fine di evitare una irreparabile perdita di tempo, sarà molto opportuno iniziare lo studio dello strumento contemporaneamente a quello della teoria musicale, e non dopo; per le stesse ragioni il Solfeggio (di cui è tenuto parola al Capitolo IV) non dovrà precedere lo studio dello strumento.

La teoria sarà applicata praticamente allo studio dello strumento soltanto dopo d'aver ottenuto un po' di stabilità nella posizione della mano, non però con gli Esercizi tecnici in corso di studio; questi, essendo composti di figurazioni brevi, porterebbero troppa difficoltà a chi legge e conta il *tempo* per le prime volte, inoltre gli alunni, preoccupati e assorbiti dalla lettura delle note, non potrebbero badare alla posizione della mano, al movimento delle dita ecc., che sono il vero ed unico scopo per cui essi Esercizi sono scritti.

L'applicazione della teoria allo strumento dovrà invece essere fatta dapprima con appositi Esercizi o Studi nell'estensione di 5 note, lenti, composti di semibrevi, minime e semiminime, e che non comportino nessuno spostamento della mano; in seguito, successivamente, con Esercizi composti di semicrome, di varie combinazioni di figure in *Tempi* e movimenti diversi; con Esercizi che comprendano pure progressivamente e gradatamente lo spostamento delle dita e delle mani.

Sarà molto conveniente studiare i suddetti Esercizi con ambo le mani in chiave di violino soltanto, e non creare confusione con l'affrettato studio della chiave di basso; quando s'incomincia a leggere in due chiavi si dovrà già possedere una certa famigliarità col valore delle note e coi *Tempi*. Ad es. gli Esercizi melodici e le Sonatine a quattro mani del Diabelli sono utilissimi per imparare a divider bene e contare il *tempo*; perciò non dovrebbero essere trascurati. Il *tempo* dovrà in principio essere contato sottovoce (mai battendo il piede), e, per

l'uguaglianza dei singoli movimenti delle misure, non sarà male che venga contato di quando in quando da chi insegna; il progresso sarà così più sensibile perchè l'alunno principiante, che si sente in certa qual maniera aiutato e sostenuto, approfitterà molto di più.

Gli Esercizi tecnici poi, compreso le Scale, gli Arpeggi ecc., dovranno essere studiati a memoria; senza contare il *tempo*, ma ritmicamente, affinchè le note abbiano fra di loro un determinato rapporto. Ciò non significa accentare la prima nota per es. di una terzina, di una quartina, oppure quelle note che cadono sul movimento forte delle misure, bensì eseguire quel dato Esercizio con la massima uguaglianza, sia per quanto riguarda il movimento che per la qualità e quantità del suono, ma consciamente, mentalmente, diviso in gruppi di due, tre, quattro o più note.

Per ottenere una buona tecnica, oltre che badare alla posizione delle mani e di tutta la persona, si dovrà evitare assolutamente qualsiasi rigidità e tutti i movimenti inutili, pur tenendo presente che le mani e le dita, secondo i tasti bianchi o neri, del passo da sonare o della diversa maniera di eseguirlo, devono avere libertà di movimento e prendere alle volte posizioni che teoricamente possono sembrare anormali e difettose.

Riguardo la qualità del suono, per acquistare un bel tocco è necessario ascoltarsi sempre attentamente, in modo da giungere al punto di sentire quasi sulla punta delle dita quale sarà la forza e la qualità del suono che dovrà uscire dallo strumento, prima ancora di abbassare i tasti.

Dai primi mesi di studio del Pianoforte dipende quello che comunemente si chiama *impianto*, e che ha peculiare importanza nella riuscita. Perchè l'impianto sia buono, stabile e informato a giusti principi, non bisogna aver fretta di passare agli Esercizi successivi prima d'aver superato le difficoltà e gli ostacoli che presentano quelli in corso di studio; si tenga bene a mente che non s'impara sfogliando i libri, bensì rifacendo molte volte ciascun Esercizio o Studio, fino al punto di ottenere uguaglianza e correttezza di esecuzione. Se negli Esercizi, negli Studi o nei Pezzi s'incontrano uno o più passi aventi una difficoltà superiore al restante della composizione e che perciò ne ostacolano la libera esecuzione, converrà isolarli e trasformarli in una specie di Esercizio a parte, che si ripeterà fino a raggiungerne il pieno possesso. Nelle successioni lunghe, prolungate, di figure brevi, tutte uguali (come si trovano in moltissimi Studi, dal principio alla fine) non si dovrà studiare automaticamente, sia pure ripetendo una o due misure alla volta, bensì analizzare, comprendere la struttura dei vari passi e frazionarli secondo la scala, l'arpeggio, l'accordo ecc. a cui appartiene un dato gruppo di note.

Studiando non soltanto con le mani ma col cervello si avrà sempre un enorme vantaggio.

Ottimo sistema è pure quello di curare particolarmente l'azione separata di ciascuna mano; in questo modo le difficoltà tecniche saranno superate più facilmente e si riuscirà a comprendere meglio il senso e la struttura della musica che si suona, qualunque ne sia il genere.

Oltre la precisione nell'insieme delle mani, non sarà mai abbastanza raccomandato, specialmente agli alunni principianti, di studiare e sonare senza inciampi, procurando di non battere e pestare insistentemente un tasto fino a che l'occhio non abbia letto la nota che segue, e così pure di non abbassare un tasto in luogo di un altro; queste sono pessime abitudini che assolutamente non devono essere prese. Anche dopo pochi giorni dall'inizio dello studio del Pianoforte, sarà preferibile eseguire gli Esercizi lentissimamente, ma bene e con sicurezza, anzichè inciamparsi e interrompere ad ogni istante. Prestando attenzione cosciente prima di eseguire ciascuna nota, s'impara pure a sonare correttamente a *prima vista.*

Per ottenere sicurezza nell'esecuzione e famigliarità con la tastiera si dovrà *sentire* i tasti sotto le dita e preparare queste ultime, possibilmente sempre, sui tasti che devono essere abbassati.

Così ad esempio, nel passo seguente, in cui vengono alternate note di corto valore con altre di valore più lungo,

prima di eseguire la nota *fa* col 4° dito, il pollice dovrà trovarsi preparato sul tasto corrispondente alla nota *si*; ugualmente, prima di eseguire la nota *do* col 2° dito, il 5° dovrà trovarsi sul tasto corrispondente alla nota *la*.

Poichè molti errori dipendono sovente anche dall'applicazione sbagliata delle dita, si dovrà pre-

stare molta cura e molta attenzione al fine di stabilire i principii e le basi di una buona, corretta e razionale digitazione. Ad esempio l'opera 299 del Czerny, per quanto vecchia e sovente deprezzata, ha un valore indiscusso, perchè gli Esercizi dal N. 10 al N. 60 circa, sono efficacissimi per imparare ad applicar bene le dita e per acquistare conoscenza della tastiera.

La parte tecnica poi, non dovrà mai essere trascurata, anche dagli alunni, già avanzati nello studio. Dedicando mezz'ora il giorno agli Esercizi tecnici (scale, arpeggi, ottave, sviluppo della mano ecc. ecc.) si acquisterà sempre maggior sicurezza e si potrà più facilmente superare le difficoltà che s'incontreranno negli Studi, nelle Sonate ecc. ecc.

Infine, tanto se si tratta di Esercizi tecnici o di Studi, quanto di Pezzi, si dovrà prima studiare lentamente, prestando attenzione all'esatto valore delle note e delle pause, al tempo, alle legature e agli staccati; poi sonare nel movimento giusto, badando ai coloriti, al tocco, al fraseggio, ecc.

Per quanto riguarda il tempo da dedicare giornalmente allo studio del Pianoforte, bisogna uniformarsi in parte anche alla propria costituzione fisica e al proprio temperamento; la musica, poco o molto, secondo gl'individui, esaurisce il sistema nervoso.

Tacendo di coloro che giungono a studiare dalle sei alle sette ore il giorno perchè aspirano al virtuo-

sismo, per divenir un discreto pianista si potrebbe stabilire che, iniziando lo studio del Pianoforte per es. dagli 8 ai 10 anni, nei primi sei mesi l'applicazione giornaliera non dev'essere inferiore ad una ora; fino al termine del terzo anno di studio, di due ore circa; in seguito non meno di tre ore e non più di quattro.

Si osservi però sempre che i progressi dipendono più dalla cura portata nello studio che dalle ore impiegate giornalmente nell'esercitarsi.

13. Modo di sonare.

La qualità del suono che si può trarre dal Pianoforte dipende dal modo di abbassare i tasti, ossia dal *tocco*.

È erroneo credere che il suono del Pianoforte non sia modificabile e che, per eseguire bene un Pezzo di musica, basti possedere una buona tecnica, osservare il ritmo, il fraseggio e tutte le gradazioni di colorito e di movimento; una stessa pagina di musica, eseguita esattamente da diversi individui, varia secondo il tocco di ciascuno di essi.

Il tocco nel Pianoforte può paragonarsi alla *cavata* negli strumenti ad arco; esso quindi ha essenziale importanza perchè, con una buona tecnica, costituisce il principale mezzo d'espressione e d'interpretazione.

La bontà del tocco, che consiste nel saper trarre dallo strumento volume e pastosità di suono, in tutte le gradazioni di forza e di movimento, pur es-

sendo in parte naturale, è il risultato e la conseguenza diretta della assoluta indipendenza e scioltezza delle dita, dell'elasticità del polso, della posizione corretta delle mani e del sistema buono e razionale seguito nello studio; mentre il tocco cattivo, quello, come suolsi chiamare, aspro, duro, legnoso, può essere prodotto da mancanza di sentire nell'esecutore, ma è per lo più il risultato di una falsa posizione delle mani, di mancanza di flessibilità delle dita e di cattivi principii.

Per acquistare un bel tocco è indispensabile, fino dai principii dello studio del Pianoforte, abituarsi a riconoscere in modo preciso quanta energia occorre e come bisogna abbassare il tasto per ottenere il suono desiderato, sia per qualità che per quantità.

In generale, nei passi rapidi e dovunque si richiede un suono brillante, forte, il tocco dovrà essere ottenuto con le dita arcuate, bene articolate e con la forza muscolare; nei passi lenti, cantabili, legati, e dove si richiede dolcezza di suono, le dita dovranno invece essere piuttosto piatte, distese e accompagnate da molta morbidezza del polso, ossia con i muscoli del polso e dell'avambraccio tenuti inerti, per modo che i tasti vengano abbassati con pressione leggerissima delle dita (le quali si troveranno vicine od a contatto col tasto) unita al peso dell'avambraccio. Alle volte, specialmente per l'esecuzione di accordi tenuti, per ottenere un *pianissimo* perfetto e massima dolcezza di suono, si dovranno appoggiare le dita sui tasti, leggermente, poi rilasciare i muscoli del polso e del braccio, finchè i tasti cedano e vengano

abbassati senza alcuna pressione delle dita e azione muscolare, ma solamente per la pressione che loro vien data dal peso del braccio, che a sua volta fa abbassare il polso, quindi la mano e le dita.

Per chi suona il Pianoforte non va inoltre dimenticata la precisione nell'insieme delle due mani.

Nei dilettanti pianisti, anche avanzati nello studio, è purtroppo abbastanza frequente l'abitudine di antecipare le note della mano sinistra a quella destra, laddove devono essere eseguite contemporaneamente, in modo che, per esempio, questo passo:

risulterebbe press'a poco così:

Un simile modo di sonare è errato e intollerabile, perchè rende sconnessa e squadrata la misura. Fortunatamente può essere corretto in breve tempo, ma sarà più conveniente evitarlo, abituandosi, fin dai principii, ad osservare con diligenza l'insieme

esatto delle due mani. Se nei Pezzi in movimento lento, di carattere elegiaco e patetico, come ad es. nei Notturni di Chopin, qualche volta può essere efficace e di effetto antecipare la nota del basso, si tenga presente che tale procedimento dev'essere usato con prudenza, con parsimonia, con opportunità e sempre come eccezione.

Nell'esecuzione degli accordi, sia per le due mani unite come per una sola, si dovrà badare che tutte le dita suonino contemporaneamente e con lo stesso grado di forza; nei *pianissimi* specialmente ciò è molto difficile.

Nella musica omofona, la mano che fa l'accompagnamento (generalmente la sinistra) dovrà sonare più *piano* in modo da non coprire la melodia, e così pure, quando una sola mano eseguisce melodia e accompagnamento, le note della melodia dovranno essere più sentite e risultare sempre distinte e chiare. Lo stesso si osserverà nella polifonia: l'entrata di una data parte e tutte le note ed i passi che hanno importanza speciale dovranno sempre risultare evidenti.

Infine, oltre la compostezza del corpo e la buona posizione, da un pianista viene richiesta una certa eleganza nel modo di sonare e nei movimenti delle mani; cose queste troppo trascurate oggigiorno.

Alla fine di un passo, oppure dopo una o più note cui seguono delle pause, le mani, pur restando in posizione sulla tastiera, dovranno alzarsi articolando il polso. Questo movimento potrebbe bastare, ma per togliergli quello che potrebbe avere di inelegante, di rigido o scolastico, sarà bene alzare, accompagnando il movimento del polso, anche l'avambraccio,

ma in modo che risulti evidente essere il movimento del polso il principale e quello dell'avambraccio conseguenza del primo.

Nell'esecuzione di accordi o di note isolate e in generale di qualunque passo *lento* e *piano*, tanto nell'istante in cui i tasti vengono abbassati quanto in quello in cui vengono abbandonati, le dita non dovranno strisciarvi sopra; benchè ciò non possa chiamarsi difetto e alle volte si possa anche ammettere, conviene non prenderne l'abitudine.

È poi da condannarsi in modo assoluto l'uso modernamente invalso, di allargare il gomito e di dondolare il dito e la mano sopra un tasto abbassato per l'esecuzione di una nota lunga, tenuta, quasi imitando quanto si pratica negli strumenti ad arco. Ora, in questi ultimi, l'ondulazione del dito sulla corda dà al suono un tremolìo, ricercato per certi effetti, ma nel Pianoforte questa ondulazione del dito non serve a nulla, quindi è inutile e peggio... una ricercatezza.

Per quanto riguarda l'interpretazione delle composizioni, ossia la parte puramente artistica, un pianista esecutore non deve credere di aver conseguito il fine e di sonar bene quando ha generato il piacere estetico in chi lo ascolta. Non di rado si riesce ad appagare il gusto musicale altrui con esecuzioni spropositate, con artifizii tutt'altro che artistici, o con effetti banali; ma tutti questi mezzi, i quali fanno

perdere alla composizione il vero senso e l'espressione propria che il suo creatore le aveva data, non costituiscono l'interpretazione.

Così pure è un errore grossolano credere, come fanno molti, che bisogna sonare *come sta scritto*, o sonare *come si sente*, oppure volere interpretare un Pezzo di musica seguendo il proprio capriccio, o, per giustificare il proprio modo di sonare, trovando in ogni frase un significato, un simbolo o la rappresentazione di determinate immagini o l'espressione di determinati sentimenti.

La musica è un'arte profonda, indefinita, dotata di potenzialità espressiva superiore; essa è il risultato di infinite sensazioni psichiche destate da differenti situazioni e stati d'animo, da impressioni diverse sotto le quali il musicista compone. È assurdo quindi pretendere che si possa riprodurre, scrivere e determinare graficamente tutto ciò su di un foglio di carta.

Peggio poi riguardo al sonare *come si sente*. Sostenuti da questo principio, tutti avrebbero il diritto di svisare una composizione musicale, col pretesto del sentire personale.

È da osservarsi infine che la musica è un'arte astratta; essa provoca sensazioni, ma non rappresenta nessun fenomeno, sia del mondo fisico come di quello morale. Se delle idee o delle immagini sorgono e si presentano in noi durante l'esecuzione o l'audizione di un Pezzo di musica, esse vanno attribuite all'incessante lavorìo del pensiero, alle particolari disposizioni d'animo, all'influenza delle vibrazioni sonore sul nostro sistema nervoso ed ai ricordi più

o meno emozionanti rimasti impressi nella sfera della subcoscienza e che per vie associative si ripresentano alla coscienza.

Interpretare bene una composizione vuol dire eseguirla secondo la logica-estetica della sua creazione e secondo il suo modo di essere, darle l'espressione [1] voluta dall'autore, far spiccare bene lo stile e la personalità di quest'ultimo e rendere i sentimenti e le sensazioni che l'autore ha provato quando componeva; dare insomma ad una composizione il suo vero e integro significato.

Per giungere a questo risultato è necessario anzitutto analizzare e comprendere bene il Pezzo di musica che si deve sonare, osservarne la forma e la struttura.

Una composizione musicale è un complesso organico ed omogeneo in cui le singole parti sono collegate intimamente e logicamente fra di loro con ordine e proporzione. È necessario quindi stabilire quest'ordine e questa proporzione, perchè se una frase, un periodo od una parte qualunque della composizione può avere maggior estensione e l'altra maggior rilievo, secondo come ciascuna è destinata a contribuire all'effetto complessivo, nessuna parte può esorbitare e assorbire le altre: tutto dev'essere bene equilibrato.

Bisogna inoltre badare al genere, al carattere della composizione, infine, cosa importantissima, al suo stile. Sarebbe grave errore eseguire ad esempio una Sonata di Beethoven alla... Chopin, vale a dire con

---

[1] *Senso, significato*; da non confondersi con la parola *espressione* usata comunemente in pratica, e che significa *sentimento*.

quel modo di colorire patetico, con quella evanescenza nei ritmi e con quella irregolarità di andamento che costituiscono la caratteristica dello stile di Chopin.

Lo stile è l'immagine della personalità del compositore, del suo spirito e del suo pensiero. Tutte le composizioni hanno uno stile, ossia una maniera di essere, ed ogni autore ha il proprio, il quale sarà più o meno evidente, più o meno accentuato, caratteristico, originale, secondo le sue facoltà estetiche e psichiche, il suo modo di pensare e di sentire, la sua personalità insomma.

Per comprendere lo stile di una composizione e penetrare nello spirito del suo autore, immedesimandosi del suo modo di sentire, è necessario conoscerlo in tutte le manifestazioni della sua vita, non soltanto attraverso le sue composizioni; all'uopo la lettura della biografia dei principali compositori sarà di grande aiuto.

Infine riguardo l'impronta personale propria che si dà all'esecuzione di un Pezzo di musica, è da osservarsi che questa impronta non deve offuscare e sopraffare quella dell'autore e svisare lo stile tutto della composizione. Si può sonare con maggiore o minore anima e sentimento e interpretare ugualmente bene; perciò l'esecutore intelligente dovrà studiare se stesso, conoscersi, sapersi moderare all'uopo e cercare di acquistare le qualità che gli mancano.

Riassumendo, per interpretare bene una composizione musicale potranno servire come base le norme seguenti.

Si dovrà:

1° In una composizione, in cui le singole parti

devono collegarsi l'una con l'altra, far sì che il complesso risulti ben proporzionato e costituisca un tutto omogeneo, organico ed equilibrato, procurando di non perdere mai di vista la concezione generale che presiedette alla creazione di essa composizione.

2° Nell'esecuzione, specialmente di passi secondari o di fioriture, concedersi pure libertà, ma non distruggere la quadratura: cercare che le linee principali della composizione e i contorni del pensiero musicale risultino sempre chiari, evidenti.

3° Fraseggiare bene e grandiosamente, evitando di interrompere o spezzare un pensiero musicale in parti del concetto troppo piccole, perchè la musica, pur essendo arte astratta e indefinita, ha la sua espressione propria, il suo senso e la sua condotta, come un discorso.

4° Esaminare attentamente il carattere e la struttura della composizione per darle il giusto movimento, il quale ha grande importanza; per esso un pensiero musicale vive, si anima e colpisce i sensi.

5° Stabilire con esattezza i rapporti determinati in cui le singole note, per quanto riguarda la loro durata, devono trovarsi fra di loro.

6° Discernere i ritmi, renderli distinti e non distruggere la simmetria ed i rapporti di uguaglianza in cui si trovano fra di loro.

7° Mettere molta attenzione alle irregolarità ritmiche, alle evoluzioni melodiche e armoniche, alle sincopi, alle note eccezionali e impreviste, alle ripetizioni, ai *tempi rubati* ed a tutte quelle combinazioni che hanno la facoltà di colpire particolarmente.

8° Badare scrupolosamente allo stile, in ispecie

nelle composizioni di quegli autori tipici come ad es. Scarlatti, Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, i quali hanno una spiccata caratteristica.

9° Evitare le confusioni, aver sempre di mira la *chiarezza* e cercar di ottenere i più grandi effetti con i mezzi più semplici.

14. Modo di accompagnare.

È comune abitudine credere che, per accompagnare uno strumento o la voce umana, sia sufficiente una mediocre conoscenza del Pianoforte. Ciò è falso; si potrebbe affermare che forse è più difficile accompagnare che sonare da soli.

Per diventare un buon accompagnatore non solo è indispensabile saper sonare bene il Pianoforte, conoscere almeno un po' di Armonia e acquistare lunga pratica con l'esercizio, ma è necessario possedere anche intelligenza, buon gusto, orecchio sensibilissimo e intuizione musicale; essere insomma *musicista*, nel vero senso della parola.

Non vi sono norme o regole fisse per accompagnare; tuttavia saranno utili i seguènti principii, o meglio, consigli.

L'accompagnatore dovrà:

1° Tener sempre presente che non il Pianoforte si deve sentire, ma lo strumento o la voce che si accompagna; a tal fine è necessario essere subordinati in tutto e sacrificare sovente la propria valentia per non coprire il solista: appunto in ciò sta la vera abilità. Inoltre tutte le gradazioni di

forza devono essere piuttosto moderate, e proporzionate alla intensità del suono dello strumento o della voce che si accompagna, per modo che, accompagnando per esempio un violinista, anche quando questo suona *fortissimo*, il Pianoforte dovrà sonare molto più sottovoce di quello che farebbe se accompagnasse un cantante: come si sa, l'intensità del suono, che produce la voce umana, è maggiore di quella del suono che producono gli strumenti a corda.

2° Unitamente alla propria, leggere sempre la parte del solista (*guida*) che generalmente è scritta in un rigo apposito, con note più piccole delle solite.

3° Staccare esattamente i *tempi*, ossia, in altri termini, prendere il giusto movimento. Nel caso in cui il solista debba attaccare la sua parte alcune misure dopo l'entrata di un accompagnamento e prenda un movimento più vivo o più lento di quello preso dall'accompagnatore, questi dovrà immediatamente mettersi a posto, sopprimendo all'occorrenza, qualche nota. Niente di più sgradevole che sentire il Pianoforte anticipare o correre dietro il solista.

4° Assecondare il solista nei coloriti principali e non in tutte le più piccole sfumature che egli suole fare; in primo luogo ciò sarebbe quasi impossibile, poi molti effetti verrebbero distrutti.

5° Assecondare il solista in tutte le diverse gradazioni di movimento e sostenerlo bene nei passi vivaci ed animati.

6° Nell'accompagnare il canto, sostenere la voce, guidarla e rimetterla in tono, quando eventualmente essa ne esca; a tal uopo, avendo sott'occhio le note

del canto, converrà tenerle ben presenti in modo da essere pronti ad eseguirle. È questo il caso in cui le note dell'accompagnamento vengono cambiate di posizione e subiscono modificazioni; perciò è assolutamente necessario che l'accompagnatore conosca l'armonia.

7° Far sentire bene l'accento metrico e quello ritmico, le note del basso e tutte le note o gli accordi che debbono portare un cambiamento di tonalità.

8° Impiegare bene i pedali, come se si dovesse sonare da soli.

9° Far sentire infine tutti gli effetti che ha la parte dell'accompagnamento, senza però metterli in evidenza e senza fare sfoggio di esecuzione.

❦

Sarà molto conveniente che gli alunni, avanzati nello studio del Pianoforte, non trascurino l'accompagnamento. Accompagnare, e così pure eseguire musica d'insieme, è sempre utile perchè contribuisce a sviluppare il senso ritmico, il gusto musicale e l'orecchio.

CAPITOLO VIII.

Storia della musica.

1. La musica presso gli antichi.

a) *Le origini.*

È impossibile risalire alle prime origini della musica; forse essa è antica come l'uomo, perchè l'uomo primitivo deve essersi servito molto presto della voce come del primo strumento che gli aveva concesso la natura [1]. Certamente non si può parlare di musica propriamente detta, se non risalendo a popoli già civili; ma anche di questi, antichissimi, si sa dello svolgimento delle altre arti, mentre si ignora, o quasi, quanto si riferisce alla musica. Le sculture funerarie, le più antiche che ci siano rimaste e che ci portano notizie di remotissime civiltà, quale quella degli Egiziani, ci rappresentano degli strumenti musicali, come *flauti* ed *arpe*, il che dimostra che la musica era conosciuta soltanto in forma rudimentale; ma poichè non se ne hanno altre notizie, non si può affermare nulla di sicuro. È certo però che gli Egiziani si servivano della musica guer-

---

[1] Vedi *Arte e tecnica del canto* dello stesso Autore.

resca, che gli Indiani conoscevano i toni della scala diatonica, che la teoria dei Chinesi era da tempi remotissimi complicata ed astrusa, e che gli Ebrei, che non furono propensi alle altre arti, furono eccellenti nella poesia e nella musica, come lo dimostrano molti passi dei libri sacri. Non è provato che gli Ebrei conoscessero la notazione, è certo però che i Salmi venivano cantati dal popolo, secondo melodie conosciute da tutti e che erano poste come intestazione ai cantici.

Per poter dire qualche cosa di più concreto, per uscire dal regno delle ipotesi, bisogna cominciare dal popolo artista per eccellenza, che della poesia fece una divinità e delle arti belle le figlie del pensiero, vale a dire dal popolo greco.

b) *Musica presso i Greci.*

Il popolo greco, maestro d'ogni arte, fu pure tale per la musica; primi i Greci dichiararono la musica un'arte bella e fissarono una teoria musicale, basata su leggi fisiche; la teoria greca è così perfetta che il nostro sistema musicale moderno non ha trovato nulla di meglio e si fonda sugli stessi principii. I Greci riconobbero pure il potere educativo della musica, e la misero a pari delle scienze filosofiche nel nobile compito di educare il popolo.

Già nelle poetiche fole della mitologia la musica ha gran parte: Febo Apollo, il sole, è dio della musica e della poesia; Bacco, dio del vino, è onorato col ditirambo che, col tempo, darà origine alla poesia

drammatica; Anfione muove col suono della sua *cetra* i massi, che ubbidienti si dispongono al suo cenno e formano le mura di Tebe; Orfeo, col canto, non solo vince le furie d'Averno, ma la morte stessa, e riesce a strapparle la dolce Euridice.

Verso il 600 a. C. *Terpandro* compose melodie (nomi) a cui venne attribuita grande efficacia sul costume; pare che egli si servisse d'una notazione musicale, ma di questa non si hanno tracce; a lui pure vien dato merito di aver aggiunto tre corde alla antica *lira* di quattro.

Specialmente nelle origini, i Greci avevano in grande onore la musica vocale: tutta la poesia greca, la epica, la lirica, nonchè la drammatica veniva cantata o recitata musicalmente con accompagnamento di strumenti. Gli strumenti dell'antichità greca furono la *lira* e la *cetra*, ambedue a corde, di non grande sonorità, e non avevano altro compito che di accompagnare il canto.

Pitagora di Samo (569-470 a. C.) fondò il sistema musicale che da lui prese il nome; egli trovò i rapporti numerici fra i toni e stabilì gli intervalli. Tutto il sistema di Pitagora si basa su leggi matematiche, non armoniche; egli aggiunse pure un'ottava corda alla *lira*.

La musica greca raggiunse il suo apogeo nel secolo di Pericle, che per il fiorire di tutte le arti fu detto il secolo d'oro della coltura greca. In questo periodo, i sommi tragici Eschilo, Sofocle ed Euripide diedero alla Grecia le tragedie bellissime, mirabili ancora adesso per la grandiosità dell'azione che in esse si svolge e per il sommo magistero della poesia.

Parte essenziale dell'antica tragedia erano i cori, i quali certamente venivano cantati; forse il poeta tragico ne indicava il motivo che, come quello dei canti ebraici, veniva tratto dalle canzoni allora in voga. E non solamente il coro della tragedia, ma anche il coro della commedia veniva cantato, con accompagnamento di strumenti e, pare accertato, *flauti* e *cetre*.

Accanto alla *lira* ed alla *cetra*, che pare siano stati gli strumenti più antichi, i Greci avevano pure il *flauto semplice*, il *flauto doppio*, la *siringa* (serie di tubi di varia lunghezza senza buchi, per modo che ciascuno non dava che un solo suono; la siringa fu il primo fondamento dell'organo, prima idraulico, poi, per maggior comodità, a pesi), le *trombe diritte* ed il *corno*, specie di tromba ricurva.

Né nel periodo migliore della produzione musicale greca, né in seguito, i Greci conobbero quella che noi chiamiamo armonia, vale a dire contemporaneità di suoni diversi: le voci e gli strumenti eseguivano la stessa melodia all'unissono, e forse all'ottava.

Quando poi le repubbliche greche perdettero la primitiva grandezza e gli antichi *nomi* (melodie) vennero trascurati, *Aristosseno* (350 a. C.) scrisse tre libri di elementi di armonia in cui, scostandosi da Pitagora, prese l'udito a giudice supremo della musica, e non le leggi matematiche.

Platone (429 a. C.) e *Aristotele* (384 a. C.) considerarono il potere morale della musica sull'educazione e sul carattere.

c) *Musica presso i Romani.*

Per la musica, come per le altre arti, i Romani furono debitori dei Greci; a Roma la musica fu coltivata molto tardi, non prima del periodo imperiale. Questo popolo, essenzialmente guerriero, si occupava di conquiste e non dello studio di cose astratte; anzi si racconta che, verso il decadere del periodo repubblicano, i vecchi romani si dolessero perchè dalla Grecia venivano importate le arti e la filosofia, temendo che da esse venisse danno a Roma.

La musica romana non servì che di accompagnamento a ballerine ed a mimi, venne eseguita dagli schiavi e non fu intesa nella sua efficacia educativa. Anche quando Nerone ambiva alla fama di artista musicale, la musica era caduta ad un bassissimo livello, tanto che l'imperatore, dal culto di essa, ebbe più disdoro che gloria. La poesia romana dei migliori autori non veniva recitata con accompagnamento musicale.

In quanto a strumenti musicali, pare che i primi conosciuti dai Romani fossero il *flauto*, col nome di *tibia*, che servì a parecchi usi: segnò la cadenza agli oratori nel Foro, segnò sulle navi il ritmo a ciascun colpo di remi, fu adoprato per rendere più onorevole il trionfo dei vincitori, e perfino fu sonato il flauto quando gli schiavi erano vergati. Pure nel teatro romano il flauto servì ad accompagnare l'azione. Per strumenti guerreschi i Romani adoperarono la *tuba*, tromba diritta dai suoni bassi, e la *buccina*, fatta a spirale, e forse paragonabile al nostro Trombone.

È naturale poi che Roma prendesse qualcosa da tutte le civiltà che assoggettava al suo potere, così ebbe pure la *lira* e la *cetra* che le vennero dall'Italia meridionale, che già era stata sotto la dominazione greca.

2. La musica prima del 1000.

Con la civiltà romana cadde pure la musica romana, che al pari delle altre arti si trasportò e poi si trasformò a Bisanzio nell'arte bisantina. Il cristianesimo, che tanta innovazione portò nella vita e nel pensiero italiano, fu causa della decadenza di ogni forma di arte pagana, che considerò come peccato; rifuggendo da ogni materialità, disprezzò la pittura e la scultura, pur tuttavia cercò nella musica il modo di esprimere il pensiero dei fedeli e la loro elevazione al Cielo. Nei primi secoli del cristianesimo, quando ancora il nuovo culto era perseguitato, i fedeli si raccoglievano nelle catacombe, e là innalzavano cantici a Dio; non rimane traccia alcuna dei primi canti cristiani; probabilmente erano simili ai canti ebraici, pure accettando qualcosa dalla musica greca e romana. Essi non ebbero accompagnamento di strumenti, e ciò per non richiamare in modo alcuno la musica pagana. I Salmi e gli Inni, in origine, venivano cantati da tutto il popolo, forse diviso in doppi cori; dopo il 300, quando papa Silvestro ebbe fondate le prime scuole di canto, e quando il pubblico non potè più cantare e per il cresciuto numero dei fedeli e per la sempre loro maggiore igno-

ranza della lingua latina, soltanto i cantori dalla tribuna ebbero il permesso di far sentire le loro voci nella Chiesa.

S. Ambrogio, vescovo di Milano (340-397), riordinò per il primo il canto religioso; per ottenere che i fedeli non diminuissero il loro fervore, permise che cantassero alternando i cori coi cantori. Per mezzo di S. Ambrogio, il canto della Chiesa occidentale ebbe la supremazia sul canto romano, il quale ne differì sempre in parecchi punti e si estese poi in modo da rendersi del tutto indipendente.

La notazione musicale di questo tempo era limitata ai *neumi*, segni convenzionali complicati, poco intelligibili, forse venuti da Bisanzio alla Chiesa di occidente.

In questi primi secoli, con la pratica, si estendeva pure lo studio della teoria: *Boezio* (470-524) scrisse cinque libri « de Musica » ripetendo e ampliando le dottrine di Pitagora.

S. Gregorio Magno (540-604) meditò e impose la riforma della musica. Egli fondò la Schola Cantorum romana alla quale era unita la scuola dei fanciulli; stabilì i Canti e gli Inni che si dovevano cantare nelle funzioni sacre e ne fissò le melodie. Così si ebbero i Canti *gregoriano* e *ambrosiano*, differentissimi fra loro, il primo dei quali doveva, col tempo, sopraffare il secondo. Per mezzo di Carlo Magno, il canto gregoriano si diffuse nel settentrione; il grande imperatore condusse con sé due cantori romani che insegnassero nel suo regno.

Fra l'840 e il 932 visse il monaco *Ubaldo*, scrittore importante di opere didattiche musicali, in cui

egli parla dell'« Organum » ossia del modo di cantare la melodie con accompagnamento di *quarta*, *quinta* ed *ottava* parallele. Ubaldo semplificò la notazione, sostituì ai neumi le lettere dell'alfabeto per nominare le note, ed aprì il campo a più ardite e profonde innovazioni.

❦

In questo periodo di tempo, vale a dire prima dell'anno 1000 dell'èra cristiana, pochi erano gli strumenti in uso; primeggia l'*Organo* di origine greca, perfezionato poi come strumento scolastico per l'insegnamento degli Inni sacri. (Questi Organi primitivi ad aria, che veniva pompata per mezzo di piccoli mantici, portavano scritte sui tasti lettere alfabetiche che indicavano i nomi dei suoni, ed erano sonati coi pugni, premuti fortemente sui tasti; non avevano diversi registri, né canne a lingua, né pedali. Accanto a quest'Organo adoperato nelle Chiese, erano in uso Organi più piccoli che servivano, come ora il Pianoforte, nelle case private). Venne poi la *ghironda*, strumento a due corde, della forma di una Viola attuale; in questo le corde venivano messe in vibrazione per mezzo di una ruota rivestita di cuoio, che si faceva girare per mezzo di una manovella; quindi il *salterio*, piccola arpa triangolare od anche quadrangolare, che veniva sonata tenuta sul braccio; infine i *flauti*, i *tamburi* grandi e piccoli, le *campane* ed i *timpani*.

3. La Musica verso il 1000.

Verso il 1000, al primo affacciarsi di un inizio di nuova civiltà, *Guido Monaco*, nato ad Arezzo nel 995 e morto nel 1050, inventò la notazione musicale, vale a dire segnò le note su linee sovrapposte, per indicare la varia altezza dei suoni, e fondò il metodo della solmizzazione, ossia del solfeggio. Tanta fu la fama che il monaco di Arezzo seppe acquistarsi, che intorno a lui si venne formando come una leggenda e gli si attribuì meriti maggiori di quanti ne avesse in realtà; la storia però, che sfronda il fatto reale dalle invenzioni, non riuscì ad offuscare la gloria del sommo Guido. La notazione, prima di lui oscura ed incerta, fu, col suo metodo, facile ed evidente; si racconta che il pontefice Giovanni XIX ne rimase entusiasta quando riuscì egli stesso a decifrare un passo di una melodia, che non conosceva per nulla. È merito di Guido Monaco aver liberata la musica dallo scolasticismo, e averla fatta amare dai fanciulli per mezzo della semplicità.

Si attribuisce pure a Guido Monaco l'invenzione del *clavicembalo*, riattamento del greco *clavicordo*, ma in realtà questa è invenzione dei secoli posteriori.

4. La Musica dal 1000 al 1400.

La musica di questo periodo è poco conosciuta e quella poca non è giunta a noi completamente. È

però certo che la musica era molto diffusa per il nuovo argomento che avevano dato al poetare le crociate e la cavalleria, che iniziava il culto della donna.

Dalla Provenza, Trovatori e Giullari venivano in Italia portando la Gaia Scienza ed insegnando nuove forme di poesia e di canto, mentre in Sicilia, ed a Napoli, Federico II ed i suoi cortigiani componevano le belle poesie amorose, che dovevano essere cantate dall'autore stesso e dai suoi seguaci. La Scuola Umbra non solo ci ha dato le poesie religiose di San Francesco, ma ancora il canto colle laudi sacre; *Iacopone da Todi*, il Giullare di Dio, cantava la povertà come sua « vaga dama », introducendo le forme della musica dei Trovatori nel pensiero religioso. È poco più tardi a Firenze, i poeti del dolce stil nuovo, Cavalcanti, Dante Alighieri, si compiacevano nel sentir cantare *Casella*, che abbelliva della sua musica le loro poesie. In Germania nel frattempo i Minnesänger facevano conoscere ed apprezzare la musica popolare, per quanto dessero maggior importanza alla parola che non alla melodia. Questi Canti erano accompagnati da strumenti a corda: *viella*, *rubeba*, *tiorba* o *chitarrone* e *liuto*; erano pure in uso il *salterio*, le *viole* ed i *flauti*.

In questo periodo non esiste il vero e proprio componimento drammatico, come s'intende oggi giorno; il popolo, in tutto il medio evo, si divertì assistendo a strane forme rappresentative, mimiche e allegoriche, che presero il nome di Misteri e di Visioni e in cui si svolgeva un'azione religiosa o della passione di Gesù o del martirio dei Santi. È

probabile che i Misteri fossero accompagnati da canzoni popolari.

Verso i primi anni del 300 si vede per la prima volta nominato il contrappunto, arte di combinare insieme diverse cantilene.

5. La Musica dal 1400 al 1600.

Sempre più va estendendosi in Italia l'uso della canzone popolare; nessun periodo storico ricorda tanta festa e tanto divertimento quanto il secolo XV, in cui i Principi andavano a gara per divertire il popolo, aiutati in questo dagli artisti e dai letterati. *Lorenzo il Magnifico*, a Firenze, mise in uso le feste carnascialesche e scriveva e cantava egli stesso i canti che il popolo in festa ripeteva sui carri. Le *maggiolate*, le *canzoni a ballo* o ballate, le *canzoni amorose*, le *soldatesche*, le *frottole*, le *azioni cantate* o giuochi a due voci, hanno tutte principio in questo tempo. Come si vede, numerosissime erano le composizioni profane, in cui le voci venivano anche accompagnate da vari strumenti.

È notabile il fatto che il popolo cantava indifferentemente le laudi di Chiesa o le canzoni amorose o di altro argomento, sullo stesso motivo, forse non pensando nemmeno di far cosa poco corretta: in questo modo si moltiplicano contemporaneamente laudi sacre e canzoni profane.

Parlando di questo tempo, è necessario accennare alla musica dei Paesi Bassi che, per breve tratto, ebbe prevalenza su tutte le altre. L'arte della poli-

fonia, nata in Francia, passò nelle Fiandre, dove si sviluppò rapidamente. Maestri fiamminghi furono ricercati in tutte le città d'Europa, e dovunque fondarono scuole e diffusero il culto dell'arte loro. Dalle Fiandre ritornò l'arte musicale in Italia, e qui fiorirono poi ricche scuole di compositori, che diedero nuovi e maggiori impulsi agli studi musicali. L'arte fiamminga fu esclusivamente vocale, a due, a tre, a quattro ed anche a cinque voci; ad un fiammingo, *Villaert* (1490-1562) maestro di Cappella della Scuola di S. Marco a Venezia, si attribuisce l'invenzione del coro doppio, ed allo stesso pure, ma pare falsamente, il Madrigale. Villaert è fondatore della scuola musicale veneziana; dopo di lui si distinguono *Andrea Gabrieli* (1510-1586), *Giovanni Gabrieli* (1557-1612) e, maggiore di tutti, *Giuseppe Zarlino* di Chioggia (1517-1590) maestro di Cappella a S. Marco, allievo di Villaert, importantissimo fra i tecnici musicali italiani, autore del famoso trattato *Istituzioni armoniche*, di Messe, Mottetti, ecc., ecc.

La musica veneziana ritraeva dalla polifonia fiamminga; dalla stessa, quasi nel medesimo tempo, ebbe origine in Roma, la scuola che prese il nome di romana e che ebbe suo principale fondamento nel canto gregoriano. I più importanti maestri romani furono *Animuccia* e *Palestrina*. Questi due maestri vivevano quando il Concilio di Trento bandiva dalle Chiese la musica profana e voleva che non più si cantassero laudi religiose su motivi di canzoni popolari; si dice anzi che il Concilio di Trento volesse bandire del tutto il canto dalle Chiese, ma Palestrina ottenne che il bando non avvenisse, con tre Messe

che egli presentò; l'ultima specialmente, dedicata a Papa Marcello, piacque a tal punto che fu poi data come esempio di musica sacra.

Giovanni Pier Luigi Sante, detto il *Palestrina*, dalla sua città natale, nacque verso il 1526; prima fu maestro di canto dei fanciulli in S. Pietro, poi maestro di Cappella, succedendo in questa carica ad Animuccia, e in fine, quando ebbe presentata la Messa di Papa Marcello, fu nominato maestro compositore della Cappella Papale; in questa carica rimase fino al 1594, anno di sua morte.

Se proprio non si debba a lui del tutto che la musica figurata sia rimasta nella Chiesa, in ogni modo grandissima è l'importanza del Palestrina, che seppe purificare la composizione polifonica e far sì che il testo risultasse chiaro, evidente e non soffocato dai contrappunti.

È necessario osservare in questo punto che mentre la musica profana si svolgeva nel modo che è stato detto, nella Chiesa era stato mantenuto, ma soltanto di nome, il Canto gregoriano o « Canto fermo » colle sue leggi e teorie particolari. In realtà, il Canto tenuto o fermo era tolto da melodie popolari, e intorno a questa trama, la fantasia del compositore o del cantore ricamava a suo piacimento. Così ebbe origine il primo contrappunto (nota contro nota) o discanto. Il primo discanto fu a due voci, poi a tre, quindi a quattro; da principio si seguirono leggi, quindi si lasciò la briglia all'invenzione e così sorse l'imitazione, che si basa principalmente sul fatto che le voci dei cantori si seguono ad intervalli uguali per ripetere la stessa melodia. Questo stile diede in seguito origine al Canone ed alle Fughe.

Un altro compositore dopo Palestrina che lasciò gran memoria di sé in questo periodo è *Orlando di Lasso*, ultimo dei fiamminghi (1520-1594). Anche questo fu compositore fecondissimo, ricco di grandiosità e di forte espressione.

❦

Strumenti di questo periodo furono: *organi* con registro e con canne a lingua (dai Paesi Bassi, pare sia venuto l'uso dell'organo a manuali sovrapposti); il *clavicordo*, la *spinetta*, il *virginale* ed il *clavicembalo*, i quali in principio erano usati come strumenti di accompagnamento; soltanto in seguito, perfezionandosi, divennero strumenti da trattarsi *a solo*.

Nei secoli precedenti, le forme degli strumenti ad arco erano varie ed incerte; verso il 1500 vennero definitivamente fissate. Dall'antica *rubeba* a due corde e dalla *viella* a cinque, ha origine la *viola*, la quale fu di varie grandezze: *viola soprano*, *viola contralto*, *viola basso* e *viola contrabbasso*. Queste varie specie di Viole si perfezionarono e cedettero il posto rispettivamente al Violino, alla Viola moderna, al Violoncello ed al Contrabbasso.

In questo periodo si svilupparono molto i *flauti*, i quali, per le diverse specie, costituivano una famiglia intera; dalla Francia ebbe origine l'*oboe* e vari altri strumenti ad ancia, i quali, man mano perfezionandosi e modificandosi, raggiunsero le forme che hanno attualmente (Clarinetti, Fagotti, ecc.).

Ugualmente gli strumenti di ottone, *trombe*, fu-

rono pressoché di un tipo unico, diverse soltanto per la grandezza; si modificarono lentamente fino a divenire gli strumenti a chiavi in uso oggi giorno.

Tutti questi strumenti non erano mai adoperati insieme; solo quelli a percussione andavano uniti agli altri, come nei tempi antichi. Da principio, gli strumenti (talvolta uno solo) accompagnavano le voci, poi le sostituirono; cosichè la prima musica istrumentale non era altro che musica vocale trascritta per gli strumenti. La musica indipendente, con forme proprie, espressamente scritta per gli strumenti, nacque più tardi.

6. La Musica nel 1600.

L'Italia vanta il merito speciale iu questo secolo di aver dato origine all'Opera. Vero e proprio componimento drammatico prima del 600 non vi era, se si eccettuano le commedie e le tragedie imitate dall'antico, e di nessun altro pregio ornate che di una grande scurrilità. L'Opera in musica, come ogni altra forma drammatica moderna, ebbe sua origine dai Misteri e dalle Passioni, il cui fine fu da principio religioso, poi di divertimento e di festa.

È da notare che nei primi lavori in cui la musica si accompagnò alla recitazione non era serbata alla voce umana la prima parte; la prevalenza della voce, che a noi pare così semplice e naturale cosa, fu conseguenza di molti studi, di tentativi

ripetuti, e doveva essere nota caratteristica della musica nuova del 600.

Di questo nuovo genere non si può cercare un solo inventore, sebbene tale si vanti Giulio Caccini; il merito è di parecchi studiosi, i quali, guidati da criteri classici e filosofici, emisero il concetto che nella musica cantata il Canto non fosse in verun modo offuscato dagli accompagnamenti e dagli artifizi contrappuntistici, oppure da azioni rappresentative.

Giulio Caccini (1545-1620) e *Iacopo Peri* (1560-1625) furono i primi compositori di opere; il Caccini scrisse un'*Euridice*, il Peri musicò, col Caccini, una *Dafne* del Rinuccini, che fu rappresentata a Firenze nel 1594, in casa del Conte Corsi. Ambedue levarono con questi lavori grande rumore e furono applauditissimi. Per quanto a tempo nostro non si riesca a capire come i lunghi e noiosi recitativi e i cori di queste Opere potessero piacere tanto, bisogna convenire che a questi due eccellenti musicisti, si deve il sorgere di una nuova forma d'arte. Firenze fu culla della musica nuova, alimentata dalla magnificenza dei Medici, come già era stata culla della nuova lingua nel sorgere e nello svolgersi del libero Comune.

Claudio Monteverdi, nato a Cremona nel 1567 e morto a Venezia nel 1643, per lunghi anni direttore della Cappella di S. Marco, riprese dai Fiorentini il nuovo genere e lo innalzò a forme sconosciute fino allora. Il Monteverdi è un vero genio: musicò un *Orfeo* su parole del Rinuccini poi l'*Arianna* e molte altre Opere, meritando giustamente

il nome di primo musicista moderno. A Venezia la Opera non fu più divertimento soltanto delle Corti, ma passò nel teatro, per il popolo, che la gustò e l'applaudì e ne è ancora giudice inappellabile.

Giacomo Carissimi di Marino (1604-1674) seguì la scuola del Monteverdi: non scrisse opere teatrali, ma lasciò parecchie Cantate e Oratori, fra cui bellissimi il *Giudizio di Salomone*, *Jefte*, *Giona*.

L'Oratorio è una composizione musicale sacra, sorta anch'essa, come l'Opera, dai Misteri, che dapprincipio non fu che riunione di Canti e Laudi sacre, poi prese forma più ampia e andamento drammatico, pure escludendo sempre la rappresentazione, per trattenere e divertire il popolo che troppo si compiaceva di musica profana. Il nome di Oratorio le viene dal luogo in cui veniva eseguita: piccolo Oratorio adiacente alle Chiese; a *S. Filippo Neri* va attribuita questa istituzione.

Già Animuccia e Palestrina avevano scritto Laudi per l'Oratorio; Carissimi però diede molto incremento a questo genere di musica e lo portò ad una forma che tuttora conserva.

Carissimi ebbe parecchi allievi seguaci, per cui fra il 500 e il 600 la Scuola Veneziana, che prende il suo inizio con il Monteverdi e si chiude con lo *Stradella* (1645-1681), può dirsi la prima in Italia e, come si vede, non è tutta composta di maestri veneziani o che vissero a Venezia.

Alla Scuola Veneziana fa seguito la Scuola Napoletana, di cui è primo rappresentante *Alessandro Scarlatti* (1659-1725) autore di Messe, di Cantate e di Opere teatrali, che hanno un'impronta caratte-

ristica veramente personale. Lo Scarlatti fissò definitivamente le forme dell'Opera; il *recitativo*, l'*aria*, la *sinfonia*, rimasero poi quali egli li compose nei suoi lavori.

Seguono lo Scarlatti, *Francesco Durante*, *Leonardo Leo* e *Giov. Battista Pergolesi* inventore dell'Opera buffa.

Non solamente l'Italia fu cultrice della musica; nel 600, Francia, Germania e Inghilterra gareggiarono con la patria nostra per il numero dei musicisti e per la ricchezza delle produzioni, né si può dire che rimanessero seconde. In Francia, un italiano, il Cardinale Mazzarino fece recitare la prima Opera; così nacque anche là il desiderio di nuovi lavori; va ricordato per il primo *Pietro Perrin*, poi il *Lully* (1633-1687), finalmente il *Rameau* (1683-1764) il quale continuò la forma del Lully e fu compositore di tre Opere, e valente scrittore di cose d'armonia.

La Musica tedesca comincia ad avere una storia propria dopo la Riforma (già si è visto come questa avesse minacciato la musica liturgica italiana); si sviluppò in Germania nei gravi canti religiosi e politici ad un tempo, sempre a coro, che i fedeli cantavano nelle Chiese e nelle battaglie. Il maggior rappresentante della musica protestante è *Sebastiano Bach* (1685-1750), scrittore di Cantate grandiose, di Sonate, di Fughe, sommo organista e clavicembalista. Sebastiano Bach visse oscuro e morì povero, e solo dopo la sua morte, le sue opere furono ricercate, studiate ed apprezzate. Fra le sue composizioni sono da ricordare: *La Passione secondo S. Matteo*,

L'Oratorio di Natale, la *Messa in Si minore*, le *composizioni per organo* e molte altre da camera, fra cui il *Clavecin bien tempré* consistente in 48 Fughe per Clavicembalo, le Suites, le Partite, ecc.

Nello stesso anno in cui nacque Bach nasceva, pure in Germania, ad Halle, *Giorgio Federico Händel* (1685-1759) che fece in Italia i suoi primi studi musicali, poi visse nella sua patria. Händel è autore di molte Opere teatrali, fra le quali la *Deidamia* e il *Rinaldo*, ma la sua fama è particolarmente raccomandata agli Oratori, in cui egli seppe prodigiosamente unire l'elemento umano con il divino. Gli Oratori più celebri di Händel sono: *Israele in Egitto*, il *Messia*, *Giuda Maccabeo* e finalmente *Jefte*.

In Inghilterra, come in Francia, il dramma musicale fu importato dall'Italia da maestri compositori italiani. Nel 1658 nacque a Londra *Enrico Purcell*, fecondissimo compositore di Opere teatrali e di altri componimenti musicali. Egli deriva dalla scuola italiana, pur serbando intatta la sua personalità. Fu l'unico compositore inglese che meriti di essere ricordato, perchè, dopo di lui, come prima, gli inglesi preferirono imitare dalla musica degli altri paesi e favorirono i musicisti stranieri, che si stabilirono in Inghilterra.

❦

Fra gli strumenti di questo secolo è bene ricordare che verso il 1690 fu inventato il *clarinetto*, che a poco a poco andò perfezionandosi. Gli strumenti a corda, specialmente Violini, Viole e Violoncelli, furono per-

fezionati a Cremona dalle rinomate famiglie degli *Amati*, *Stradivario* e *Guarneri*; con questi raggiunsero il massimo della perfezione, tanto che anche oggi giorno non si fa altro che imitarli nei loro minimi particolari. Fra gli strumenti a tastiera, continuavano ad essere in voga la Spinetta ed il Clavicembalo i quali pure subivano man mano varie modificazioni e si perfezionavano; in quanto all'Organo, esso prese un grande sviluppo in Germania: si fabbricarono già strumenti di grandi dimensioni, con più manuali, pedaliera e diversi registri.

È però da notarsi che, mentre in Germania l'Organo andava perfezionandosi, tanto da costituire uno strumento a sé, con risorse proprie, in Italia passava in seconda linea e serviva di accompagnamento al Canto.

Nello svolgimento della musica in questo secolo è da notarsi che la tecnica dei singoli strumenti cominciò a prendere un indirizzo più serio e fece grandi progressi; per questo fatto si ebbero gli esecutori *solisti* i quali trattarono ciascuno il proprio strumento con senso d'arte personale e con successi fino allora sconosciuti. Oltre a Bach già nominato, come organisti e clavicembalisti vanno ricordati *Gerolamo Frescobaldi*, che fu detto il padre della musica per Organo, *Ludovico Viadana*, scrittore pure di Concerti per Organo, *Purcell*, celebre clavicembalista inglese; verso la fine di questo secolo e nella prima metà del 1700 i celebri clavicembalisti *Scarlatti Domenico* in Italia, *Couperin* e *Rameau* in Francia.

Il Violino fu trattato, come non mai prima, da *Angelo Corelli* (1653-1713) il quale può anche chia-

marsi creatore della musica strumentale moderna; scrisse parecchi Concerti, Fantasie, Sonate, ecc. ecc.

Quanto si è detto degli strumenti si può dire del Canto: *Caccini* e *Carissimi* fondarono le prime scuole in cui la voce fu studiata come vero e proprio strumento musicale.

Con Caccini e Carissimi, maestri entrambi e cantanti, ha origine la cosidetta vecchia Scuola di Canto Italiana, dalla quale uscirono i più grandi artisti. Vanno pure ricordati come maestri di canto e musicisti il *Peri*, lo *Stradella*, lo *Scarlatti*, il *Pistocchi* il quale fu cultore del canto espressivo in particolare, e *Francesco Tosi*.

In questo secolo ebbe pure origine la consuetudine di far cantare gli evirati, i quali dalla Chiesa passarono anche ai teatri e precisamente quando il papa Clemente XII proibì alle donne di cantare nei teatri. Questa barbarie è cessata ai nostri giorni; gli evirati, la voce dei quali corrisponde alla voce femminile, fecero parte lungo tempo della Cappella Sistina donde furono esclusi per opera del M. Perosi, direttore di detta Cappella.

7. La Musica nel 1700.

È bene avvertire, prima di andare innanzi, che la classificazione di autori, per secoli, non è assoluta; si suddivide in questo modo la storia musicale per comodità di studio, ma può avvenire che un compositore possa giustamente dirsi tanto del secolo precedente quanto di quello che fa seguito.

Per esempio Bach e Händel che furono nominati sul finire del 600 possono essere pure considerati come compositori del 700.

Sebastiano Bach ebbe molti figli che continuarono la tradizione musicale paterna; tra di essi, il primogenito *Carlo Filippo Emanuele* è giudicato fondatore della musica moderna e creatore della forma della Sonata moderna per Clavicembalo; egli fu il primo a segnare il passaggio dallo stile severo omofono allo stile fiorito, vario, sinfonico.

Nell'Opera intanto, specialmente in Italia, erano avvenuti fin dal secolo precedente grandi cambiamenti; al concetto del lavoro e al pregio del musicista si era sostituito il valore del cantante e la sua virtuosità, al punto che egli era il padrone, ed il compositore doveva adattarsi a scrivere quello che egli voleva per permettergli di emergere e di figurare davanti il pubblico. L'Opera italiana, che apparentemente pareva fiorentissima, perchè diffusa in tutti i teatri d'Europa, era in realtà in uno stato di vera e propria decadenza, che doveva venir arrestata dalla riforma che il 700 portò. Giova osservare che i rinnovamenti musicali di questo periodo non vennero da maestri italiani; l'opera italiana, adottata in tutti i teatri, aveva chiamato maestri italiani in quasi tutte le Corti, specialmente tedesche; ma essi seguivano l'andazzo dei tempi. L'Opera non era che un succedersi di arie, collegate da recitativi, le quali davano agio al cantante di far conoscere la sua bravura. L'argomento trattato era sempre mitologico o storico, senza alcuna ricerca di verità nell'espressione dei sentimenti.

Un tentativo, debole assai, per ottenere maggior vita nella rappresentazione teatrale era stato fatto coll'opera buffa, sorta in Italia e diffusa rapidamente in Francia; anche la Germania ebbe l'opera buffa, nazionale e caratteristica, perfezionata in seguito da Mozart, ma l'opera seria era rimasta compassata e vuota, come è stato detto.

Merito del rinnovamento va attribuito a *Cristoforo Gluck* nato in Boemia (1714-1787). Le prime Opere di Gluck non differiscono da quelle dei compositori italiani del tempo; poi lentamente venne in lui formandosi il concetto che la poesia non debba esser schiava della musica, ma debba esserne accompagnata e non perdere mai la sua alta efficacia drammatica.

La prima Opera in cui appare evidente il concetto del riformatore è l'*Orfeo ed Euridice*, seguita dall'*Alceste*, dal *Paride ed Elena*, dall'*Ifigenia*, dall'*Armida*, ecc. La riforma di Gluck levò grande rumore; egli fu molto ostacolato, ma non si tardò a conoscere il gran merito delle sue innovazioni.

A Parigi, dove specialmente la lotta contro Gluck era stata fervida, un italiano *Luigi Cherubini* (1760-1842) seguì la scuola di Gluck e scrisse molte opere, fra cui la *Medea* ed il *Portatore d'acqua*.

Al Cherubini successe un altro italiano: *Gaspare Spontini* (1774-1851), che ci lasciò la *Vestale*, opera eroica e sentimentale ad un tempo, che piacque immensamente ai contemporanei e non è ancora oggi del tutto dimenticata.

Fra gl'italiani, compositori di opere e scrittori valenti, sono da annoverarsi infine: *Nicola Piccinni*

(1728-1800) emulo di Gluck, *Giovanni Paisiello* (1741-1816), *Domenico Cimarosa* (1749-1801) autore del *Matrimonio segreto*, opera buffa, *Aristide Zingarelli* (1752-1837), *Ferdinando Paer* (1771-1839) autore dell'Opera *Il Maestro di Cappella*, *Pergolesi Giov. Battista* (1710-1736) autore dell'Opera *La Serva Padrona*, di un celebre *Stabat Mater*, ecc.

Mentre in questo modo si compiva la riforma dell'opera, *Francesco Giuseppe Haydn* nato in Austria (1732-1809) seguendo, come egli stesso afferma, gli insegnamenti di Emanuele Bach, inalzava la Sinfonia ad un punto che prima non aveva ancora toccato, rinnovandola completamente. Haydn, figlio di povera famiglia, fu prima cantore nella chiesa di S. Stefano a Vienna poi servo e accompagnatore del Porpora, finalmente maestro di Cappella a Vienna. Le più celebrate fra le sue composizioni sono la *Creazione* e le *Stagioni*; scrisse inoltre parecchie sinfonie, qualche Opera teatrale, che ebbe poco successo, molte Canzoni a 3 ed a 4 voci, e innumerevole Musica da camera.

Ultimo personaggio importantissimo di questo secolo, pur tacendo, per brevità, di altri, è Mozart, ingegno versatile, che lasciò grande fama di sé, come esecutore e come scrittore di opere teatrali e di sinfonie. *Wolfango Amedeo Mozart* nacque nel 1756 a Salisburgo e morì a Vienna nel 1791; fu musicista dalla più tenera età, cominciò prestissimo i suoi giri artistici con il padre e con la sorella, musicisti ambedue; fu noto in tutte le Corti e dovunque accolto benevolmente. Mozart elevò l'Opera comica, anzi si può dire la rinnovò del tutto ed in

questo genere fu veramente creatore; nelle altre forme non creò, sibbene perfezionò e seppe dare un'impronta propria ai suoi lavori. Fra le Opere di Mozart sono da ricordarsi specialmente *Il matrimonio di Figaro*, il *Don Giovanni* e il *Flauto magico*, che ai nostri giorni nulla hanno perduto della loro freschezza.

Scrisse pure Messe, fra cui la famosa *Requiem*, Sinfonie e molta Musica da camera, come Sonate, Quartetti, Trio, ecc., ecc.

Per quanto riguarda gli strumenti, quelli ad arco mantennero la forma che la Scuola Cremonese aveva loro definitivamente dato. Degli strumenti a corde pizzicate, era molto in voga il *mandolino* il quale si può ritenere come una derivazione dell'antico Chitarrone; il Liuto cedette il posto alla Chitarra, la quale, a sua volta, andò perfezionandosi. L'Arpa gradatamente derivata dalla Lira e forse dal Salterio, andò pure perfezionandosi, ma fu soltanto strumento da camera e non da teatro.

Una vera e propria modificazione subì il Clavicembalo, che prese il nome di Pianoforte, quando *Bartolomeo Cristofori*, nel 1710 sostituì alle punte di penne d'oca i martelli, i quali mettono in vibrazione le corde per mezzo della percussione.

Eccellenti esecutori e scrittori al tempo stesso di musica per Pianoforte furono, oltre il *Mozart*, il

Clementi (1752-1832) nativo di Roma, il quale studiò e superò le difficoltà del Pianoforte ritraendone una tecnica sconosciuta fino allora, che servì in seguito di base per lo studio di questo istrumento; vanno quindi ricordati *Cramer* e *Field*, suoi allievi, *Hummel* ecc. ecc.

Per quanto riguarda il Violino, questo secolo vanta *Giuseppe Tartini* (1692-1770) nato a Pirano d'Istria: degno successore del Corelli, il Tartini fu giustamente detto il vero fondatore della Scuola di Violino, perchè infatti da lui vennero scoperte e applicate gran parte delle risorse della tecnica di questo strumento. Dopo il Tartini è da ricordarsi *Giovanni Battista Viotti* nato nel Vercellese. Tanto il Tartini quanto il Viotti lasciarono pregevoli Opere per questo strumento. Altri celebri violinisti e scrittori furono: *Gaetano Pugnani* fondatore della Scuola Piemontese e maestro dei celebri violinisti del tempo; *Rodolfo Kreutzer* nato a Versailles e *Pietro Rode* nato a Bordeaux.

Il Violoncello vanta un esimio cultore in *Luigi Boccherini* nato a Lucca; egli, oltre all'aver dato considerevole sviluppo alla tecnica del Violoncello, scrisse musica per questo strumento e pregevoli composizioni da camera.

❦

La Scuola di Canto, già iniziata in Italia nel secolo precedente, continuò con *Antonio Bernacchi* il quale coltivò particolarmente il canto fiorito, *Nicolò Porpora* ed i suoi celebri allievi *Caffarelli* e *Farinelli*.

❦

Fra i teorici più valenti di questo secolo è da ricordare *Francesco Gasparini* (1668-1737) nato a Lucca; fu compositore e insegnante apprezzatissimo, e fra i suoi allievi non va dimenticato *Benedetto Marcello* (1686-1739) nato a Venezia, il quale si rese immortale per la sua parafrasi sopra i primi 50 Salmi di Davide. Bologna vanta *padre G. B. Martini* (1706-1784) scrittore anche di una *Storia della musica*, e il *padre Stanislao Mattei* (1750-1825) suo allievo, autore di Opere teoriche, Fughe e Contrappunti, e maestro a sua volta di Morlacchi, Rossini e Donizetti.

8. La Musica nel 1800 e nell'ora presente.

Si è cercato, ma vanamente, di definire la musica del 1800. La musica si cambia del tutto: da una parte, nell'Opera cerca di diventare rappresentativa e descrittiva, vale a dire, di rendere, per quanto è possibile, la verità di ciò che l'azione rappresenta; nella musica strumentale poi il fine è ancora più profondo: vuol dire, più e meglio della poesia, l'ineffabile dolore dell'anima umana, esprimere i più forti e i più soavi sentimenti, sollevandosi da terra, quasi inalzandosi all'incorporeo. Nel principio del 1800, in Germania, si eleva sempre più nobile la musica strumentale, con spiccate personalità, che rimarranno vive attraverso i secoli, e la musica drammatica, nell'Opera, comincia a risentirne l'influenza, pur

rimanendo spiccatamente melodica. Col volgere degli anni, cede la fresca vena italiana dinanzi allo studio ed alla forza germanica: un gigante, *Wagner*, impera su tutti e si può dire oramai che la musica sia una sola, quasi senza distinzione di paese, ossia senza carattere nazionale.

❦

Primo per valore fra gli scrittori di musica strumentale è *Lodovico Beethoven* (1770-1827) nato a Bonn; studiò con Haydn, visse a Vienna protetto ed amato dai Principi del tempo suo, e le sue produzioni gli avrebbero dato una tranquilla agiatezza, se non lo avesse tormentato un grave male d'orecchi, che lo ridusse sordo del tutto, quindi triste e di difficilissimo carattere. La musica strumentale, o pura, raggiunse con Beethoven la sua più alta perfezione; la sua arte muove da Haydn, ma è del tutto nuova e personale nello sviluppo seguente. I lavori di Beethoven sono innumerevoli: bisogna ricordare fra questi le celebri nove Sinfonie, le Ouvertures, le Sonate, i Quartetti, i Trio e molta altra musica da camera; tentò pure col *Fidelio* il genere operistico, ma con poco successo.

Dopo Beethoven è da ricordarsi come insigne compositore *Francesco Schubert* (1797-1828) nato a Vienna, per quanto sia molto meno grandioso di lui. Prerogativa della musica di Schubert è una grande dolcezza di sentimento e ricchezza di melodia. Lasciò gran numero di Sinfonie, Pezzi per pianoforte, Can-

zoni, genere questo da lui perfezionato, se non del tutto inventato.

Felice Mendelsshon Bartholdy (1809-1847) nato ad Amburgo, scrisse molte Sinfonie, Oratori, Concerti, Ouvertures e molta musica da camera, fra cui le celebri Canzoni senza parole. Fu anche pianista squisito.

Roberto Schumann (1810-1856) nato a Zwikau, fu genialissimo scrittore, quasi creatore di una nuova scuola, perchè si emancipò dalle forme tradizionali. Di lui va ricordata molta musica per pianoforte, Quintetti, Sinfonie, Ouvertures, componimenti per voci ed orchestra, come il *Paradiso e la Peri* e l'Opera teatrale *Genoveffa*. Per lo stile della sua musica, Schumann viene considerato come un romantico.

Federico Chopin (1810-1849) nato presso Varsavia, fu grande pianista e compositore, ricco di grazia ed eleganza: le sue composizioni sono particolarmente caratteristiche per una strana potenzialità espressiva. Egli non riuscì nei componimenti di gran mole per la mancanza di unità di concezione e di sviluppo tematico, ma nelle forme più piccole è veramente ammirabile, perchè nella sua musica malinconica e sentimentale, non manca a volte la forza tragica. La sua musica è quasi tutta per pianoforte: Notturni, Ballate, Mazurke, Scherzi, Polonesi, ecc. ecc.

Ettore Berlioz (1803-1869) francese, ben fu detto un rivoluzionario in arte: non sentimentale, non romantico, volle la musica puramente rappresentativa. Maestro della strumentazione, fra molti lavori orchestrali, lasciò il capolavoro *La Dannazione di Faust*;

scrisse anche un celebre *Trattato di istrumentazione*, molto in voga tuttora.

Francesco Liszt (1811-1886) nato in Ungheria, re dei pianisti, fu esecutore come nessun altro mai. Scrisse Poemi sinfonici, composizioni vocali e molta musica per pianoforte; fu anche egregio scrittore di cose musicali e si adoperò alla diffusione delle idee di Berlioz.

Infine un importante compositore e celebre violinista fu *Giovanni Brahms* (1833-1897) nato ad Amburgo. Scrisse Sinfonie, molta musica da camera, Concerti, ecc. ecc.: in tutte le sue composizioni si nota sempre una spiccata personalità e ne emerge un carattere prettamente teutone.

Continuando a parlare di musica strumentale, più vicina a noi, abbiamo in Germania *Gioachino Raff*, *Riccardo Strauss*, e *Antonio Bruckner*; poi *Antonio Rubinstein*, celebre pianista e scrittore; *Elgar*, *Sibelius*, *Tschaikowski*, *Edoardo Grieg*, norvegese, scrittore fecondo, caratteristico e personale, di musica da camera; *Antonio Dworak*, il migliore rappresentante della scuola boema, scrisse celebri Sinfonie e Composizioni da camera; la sua musica ha una spiccata impronta nazionale.

Alla ricchezza di musica strumentale germanica, nordica, russa, ecc. non risponde la produzione francese ed italiana, chè le nazioni latine si compiacquero maggiormente della musica da teatro. In Italia però, negli ultimi anni, è notevole un certo risveglio, il quale diede e continua a dare lavori pregevoli per pensiero e per forma.

In Francia emerge fra tutti *Camillo Saint-Saëns*

(1835-1921) pianista e compositore; scrisse Opere teatrali, Poemi sinfonici e molta musica da camera e da concerto. Va poi menzionato *Claudio Debussy* (1862-1918) che si staccò da tutti, creando la Scuola del così detto «impressionismo musicale»; quindi *Vincent d'Indy*, musicista erudito che cerca il rinnovamento dell'Arte nello studio profondo dell'arte medioevale; nel Belgio *Cesar Frank.*

In Italia uno dei primi a ridestare la musica strumentale fu *Jacopo Foroni* (1825-1858) che scrisse molte Sinfonie; seguono: *Antonio Bazzini* (1818-1897) violinista e compositore; *Giuseppe Martucci* (1856-1909), pianista e compositore, scrittore di molta musica da camera, da concerto e di celebri sinfonie; *Giovanni Sgambati* (1843-1914), pianista e compositore, scrisse Sinfonie, Quartetti e Musica da camera; *Enrico Bossi*, vivente, organista e compositore di grande merito; nelle sue innumerevoli produzioni (Oratori, musica per organo e da camera) unisce la genialità ad una tecnica profonda.

Fra i molti altri emergono: *Raimondi Pietro* (1786-1853) il più grande contrappuntista del secolo, *Platania*, suo allievo, *Mancinelli*, *Giovanni Bolzoni*, rinomato specialmente per i suoi Quartetti.

❦

Parallela alla musica strumentale e da camera si svolge la musica operistica, allo sviluppo della quale certo contribuì non poco l'influenza di Beethoven.

Dopo il Cherubini e lo Spontini vanno ricordati in

Italia *Gioachino Rossini* (1792-1868) detto il cigno di Pesaro, autore dell'*Otello*, della *Gazza Ladra*, della *Semiramide*, del *Guglielmo Tell*, del *Barbiere di Siviglia*, ecc. ecc.; *Saverio Mercadante* (1795-1870) autore di molte composizioni fra cui l'Opera il *Giuramento*; *G. Pacini* (1796-1867) autore della *Saffo*; *Vincenzo Bellini* (1801-1835) operista elegiaco, tutto espressione drammatica e sentimento: le principali sue opere sono la *Norma*, la *Sonnambula* e i *Puritani*; *Gaetano Donizetti* (1797-1848) vena fecondissima di compositore, pur mancando di profondità di studi: i suoi lavori mancano spesso di legame e di equilibrio. Scrisse Opere serie ed Opere comiche; fra le prime sono da ricordare la *Favorita*, la *Lucia di Lammermoor* e la *Lucrezia Borgia*. In seguito giganteggia *Giuseppe Verdi* (1813-1901), grande operista; i suoi lavori hanno una caratteristica propria di vita veramente vissuta. Il grande maestro fu essenzialmente melodico, e con la sua musica seppe accendere ed alimentare le più alte e nobili passioni; lo strumentale, semplice e povero nei primi suoi lavori, è assai curato in seguito, dando a conoscere così che gli anni non avevano spento nel Maestro il desiderio di produrre cose nuove, seguendo l'evoluzione che la musica fece negli ultimi tempi, dopo Wagner.

Indimenticabili fra le molte opere del Verdi sono: il *Rigoletto*, il *Ballo in maschera*, la *Forza del destino*, la *Traviata*, il *Trovatore*, l'*Aida*, *l'Otello* ed ultimo il *Falstaff*, nobilissimo tentativo di commedia lirica. Con Giuseppe Verdi l'Italia si ritrovò a capo delle nazioni tutte, per quanto la Germania le contendesse la palma con Wagner.

Contemporanei dei Verdi si ebbero molti musicisti, che se non si elevarono all'altezza di lui per la ricchezza della produzione, ci lasciarono però nobilissime opere, glorie del teatro italiano; *Lauro Rossi* (1812-1885), *Antonio Cagnoni* (1828-1896), *Enrico Petrella* (1813-1877), *Carlo Pedrotti* (1817-1893), *Amilcare Ponchielli* (1834-1886) uno dei più valenti musicisti, spontaneo e melodico, autore di molti lavori fra cui primeggia *La Gioconda; Filippo Marchetti* (1835-1902), *Alfredo Catalani* (1854-1893).

Vengono in seguito *Arrigo Boito* (1842-1918), potente fibra di musicista, dotato di profonda coltura musicale, letteraria e filosofica, autore del *Mefistofele* e del *Nerone* (opera questa che non fu ancora rappresentata, né pubblicata); *Ruggero Leoncavallo* (1858-1919) che scrisse parecchie opere fra le quali primeggiano *La Bohème* ed *I Pagliacci.*

Fra i viventi stanno in prima linea *Alberto Franchetti*, *Pietro Mascagni*, *Giacomo Puccini*, *Umberto Giordano*, il *Cilea*, lo *Zandonai*, il *Malipiero*, il *Pizzetti*, ed altri ancora.

Un compositore importante il quale, sebbene nato a Berlino, può essere considerato come italiano, perchè visse molto in Italia fu *Giacomo Meyerbeer* (1791-1864). Nei primi suoi lavori spicca il carattere tedesco ma poi, in quelli posteriori, egli è prettamente italiano. Fu autore fecondissimo; gli si rimprovera però una troppo frequente ricerca di effetti, non sempre a proposito. Scrisse molta musica strumentale, Oratori ed Opere, fra le quali vanno ricordate specialmente la *Dinorah*, gli *Ugonotti*, l'*Africana*, il *Roberto il Diavolo*, ecc.

Di Scuola Italiana pure, può essere considerato il brasiliano *Carlo Gomes* (1839-1896) autore della popolare opera *Guarany* e del *Salvator Rosa*.

In Francia, i più importanti operisti dell'800 furono *Carlo Gounod* (1818-1893) autore di molte Opere fra le quali il capolavoro *Faust*; *Ambrogio Thomas* (1811-1896) celebre per l'*Amleto* e la *Mignon*; *Giorgio Bizet* (1838-1875) che scrisse la *Carmen* e i *Pescatori di perle*; *Giulio Massenet* (1842-1912), autore fecondo, inspirato e personale: scrisse molte Opere fra cui *Manon* e *Werther*; *Camillo Saint-Saëns* già citato come autore di musica strumentale, che scrisse *Ascanio*, *Sansone e Dalila*, ecc.; *Debussy*, che scrisse il dramma musicale *Pelleas et Melisande*; *Ravel*, *Charpentier*, *Dukas*.

In Germania, la produzione di Opere è meno ricca che non in Italia e in Francia, forse perché le migliori intelligenze germaniche si dedicarono più particolarmente alla musica strumentale. *Luigi Spohr* (1784-1859) da principio celebre virtuoso di violino, scrisse molta musica strumentale e parecchie Opere fra cui da ricordare il *Faust*; *Carlo Maria Weber* (1786-1826) autore del *Freischütz*, dell'*Oberon*, dell'*Euriante*, ecc. ecc., veri modelli di perfezione. Scrisse pure Ouvertures, Cantate e molta Musica da camera;

Weber fu pure pianista esimio e fu il compositore preferito del popolo tedesco.

Riccardo Wagner (1813-1883) diede spiccato indirizzo prima all'Opera tedesca, poi all'Opera di tutto il mondo; fu un vero rivoluzionario in arte: con lui la strumentazione fu non solo trattata con massima cura, ma raggiunse un'importanza che prima non aveva avuta mai: non fu più accompagnamento dell'azione o del canto, ma fine a se stessa. Wagner abolì i pezzi staccati, che interrompevano l'azione drammatica, volle una melodia sola, continuata dal principio alla fine dell'Opera, in cui hanno risalto i *leitmotiv* i quali consistono in brevi temi melodici in cui vengono incarnati dati personaggi, o sentimenti o azioni e che si ripetono tutte le volte che, o vengono in scena quei dati personaggi, o si accenna a loro, o a quei sentimenti o a quelle azioni.

Wagner preferì azioni leggendarie medioevali, e preparò da sé i libretti per le sue Opere; la musica di Wagner fu molto lodata e molto vituperata; chi la volle un ideale musicale e chi un rumore senza musica: è certo che, specialmente ad orecchi italiani, la musica di Wagner non riesce sempre di facile e sùbita comprensione, non tanto per la profondità di concetto di essa quanto per il nostro modo di sentire diverso.

Wagner compose il *Lohengrin*, *La Trilogia dei Nibelungi*, il *Tristano e Isotta*, i *Maestri cantori*, il *Parsifal*, il *Vascello fantasma*, il *Tannhauser* e il *Rienzi*.

Fra i tedeschi vanno pure ricordati *Carlo Goldmark* (1830-1915) autore della *Regina di Saba*, di

altre Opere e di pregevole musica strumentale; *D'Albert*; *Riccardo Strauss* (altro grande rivoluzionario, stravagante, eccessivo), autore di *Salomè*; *Humperdink* autore della fiaba *Hänsel und Gretel*.

❦

Poco si può dire dell'opera inglese mentre dell'opera russa vanno ricordati *Michele Glinka* (1804-1857); *Antonio Rubinstein* (1830-1894) autore del *Nerone*; *Pietro Tschaikowsky* (1840-1893) autore del *Oneghin*.

L'opera slava è rappresentata da *Federico Smetana* (1824-1884) e da *Antonio Dworak* (1841-1904).

❦

Parlando della produzione teatrale di questo secolo non si deve dimenticare l'opera comica che deriva da Mozart. Questa non fece mai vera Scuola: fu piuttosto tentativo isolato di compositori di Opere serie.

In Italia vanno particolarmente ricordati l'*Elisir d'amore* e il *Don Pasquale* del Donizetti, il *Barbiere di Siviglia* del Rossini, lavoro quest'ultimo che rimarrà immortale per la vena comica e la freschezza della melodia.

In Francia si deve ricordare il *Fra Diavolo* di *Auber* (1782-1871), il *Cappuccio rosso* di *Boieldieu* (1775-1834); poi l'Opera comica si trasformò in Francia nell'Operetta. Le prime Operette furono

assai graziose, ma oramai non servono che a blandire quello che nella folla vi è di meno elevato ed artistico. I più noti scrittori di Operette sono: *Offenbach, Lecocq, Planquette, Hervé.*

L'Operetta tedesca è rappresentata da *Giovanni Strauss*, da *Suppè* e da *Zeller.*

Affine alla musica operistica è l'Oratorio che, dopo il *Tomadini* (1820-1883) riprese voga e forma più moderna con *Enrico Bossi* (Cantico dei Cantici) e *Don Lorenzo Perosi* (Resurrezione di Lazzaro, Mosè, Il Natale, ecc.).

Gli strumenti dell'800 non presentano notevoli variazioni dal secolo precedente. Il Pianoforte fu sempre più perfezionato così nel meccanismo come nella sonorità; il Flauto, con le modificazioni portate da Böhm, presentò molto minori difficoltà di esecuzione; l'Arpa, coll'aggiunta del pedale, diventò strumento d'orchestra. Inoltre con i progressi odierni della strumentazione vennero in uso nuovi strumenti a fiato e gli antichi subirono parecchie modificazioni.

Esecutori solisti celebri, di questo secolo, furono per il Pianoforte: *Mendelsshon, Schumann, Chopin, Thalberg, Liszt* che portò la tecnica del pianoforte al più alto limite possibile, *Rubinstein, Bülow, Tausig, Fumagalli, Grünfeld, Busoni, Sgambati, Martucci,*

D'Albert, Buonamici, Frugatta, Zanella, Paderewscky ed altri.

Per il Violino: *Spohr, Paganini* artista insuperabile di fama mondiale, *Carlo de Beriot, Sivori, Vieuxtemps, Weniawski,* quindi *Leonard, Alard, Bazzini,* le sorelle *Milanollo, Johachim, Thomson, Isaye, Pablo de Sarasate, Serato, Hubermann, Kubelik* ed altri ancora.

Per il violoncello: *Dotzaner, Romberg, Piatti, Braga, Servais, Popper.*

Per il Contrabbasso: *Bottesini* e *Dragonetti*; per il Flauto *Briccialdi* e *Ciarda,* e per l'Arpa *Zamara.*

L'arte del canto, nell'800, subisce un lento, ma notevole cambiamento; le fioriture e i virtuosismi cedono man mano il posto all'espressione esatta delle parole, a seconda del loro significato alla interpretazione e alla dizione. Fra i cantanti che si resero celebri vanno ricordati *Duprez, Lablache, Rubini, Tamburini, Garcia, Delle Sedie, Manuel, Tamagno, De Marchi, Caruso, Marconi, Cotogni, Signorelli*; e fra le cantanti: *Giuditta Pasta, Angelica Catalani, Malibran, Adelina Patti,* vera stella dell'arte, *Brambilla, Galletti, Alboni, Stolz* ed altre.

In questo secolo, raggiunse pure un'alta importanza l'arte del dirigere l'orchestra; specialmente oggi giorno si suole interpretare le composizioni esclusivamente secondo la propria personalità, sa-

crificando talvolta, forse un pochino troppo, quella dell'autore, e ciò certamente non a vantaggio delle composizioni eseguite. Fra i migliori direttori di orchestra e concertatori vanno ricordati: *Faccio, Mancinelli, Nikisch, Martucci, Richter, Weingartner, Mugnone, Guarneri* ecc. ecc. e infine *Toscanini*, considerato giustamente il più grande direttore d'orchestra del mondo.

Dalla seconda metà dell'800 in poi, fecero pure un grande progresso gli studi critici, estetici e storici sulla musica, per modo che questa non venne considerata più come arte soltanto, ma arte e scienza ad un tempo. I più autorevoli scrittori di questo genere di studi sono: *Luigi Torchi, Oscar Chilesotti, Ippolito Valetta, D'Arienzo, Galli, Fétis Gévaert, Jullien, Hanslik, Adler, Haberl, Lussy, Riemann, D'Indy*, ecc. ecc.

Premesso e considerato che l'Italia è sempre stata la culla delle Arti belle, non esclusa la Musica, e che questa ha sempre avuto la particolare caratteristica dell'ispirazione e della melodia espressiva e passionale, non si può negare che la musica italiana, specialmente per quanto riguarda il genere teatrale, sia nell'ora presente in un periodo critico: periodo d'incertezza, forse di transizione.

Nessun'opera di genio (intendiamoci: *di genio*, che non è la stessa cosa come dire: opera *di polso*) è stata fatta in questi ultimi tempi, né vi è cenno all'orizzonte che lasci sperare in un prossimo avvenire.

La tecnica, è vero, ha fatto grandi progressi, e così pure la coltura musicale ha preso un largo, confortante sviluppo, ma i compositori non hanno né personalità, né sincerità; vanno alla ricerca del nuovo senza sapere ciò che vogliono fare, ciò che vogliono dire, e sovente non hanno nulla da dire. Tutta la musica, più o meno si rassomiglia e la mancanza di ispirazione viene sovente coperta da un malinteso verismo, ottenuto con mezzi che si trovano in contrasto stridente con le più elementari leggi estetiche ed acustiche. Lo stesso fatto, che in parte è l'esponente dei tempi, si riscontra pure nella poesia e nella pittura; come ognun sa, attraverso la storia, musica, poesia e pittura camminarono sempre di pari passo.

Forse una causa delle condizioni a cui si trova attualmente l'Arte musicale va cercata anche nell'influsso che da tempo ha esercitato, prima Wagner, poi Debussy e Strauss, e nella voluta e troppo servile imitazione di questi compositori.

Ora, il vero genio non è servile mai: attinge in sé forza e ispirazione, e finchè i giovani non comprenderanno questo e non sapranno fare da sé, staccandosi pure da certi convenzionalismi, non faranno nulla di buono. Probabilmente, si è sentendo questa verità, che si torna coraggiosi a studiare i classici e gli antichi maestri italiani per ricercarne la fresca vena!

❦

Nota. — La Storia della musica che qui prende fine, può sembrare troppo breve, incompleta e forse poco

ordinata in qualche sua parte. Bisogna però tener presente che essa non è che un sunto, un accenno allo svolgersi delle forme, al succedersi degli artisti, agli strumenti ed all'evoluzione tutta della musica, che può essere completato, da chi desidera nozioni più estese, da libri che trattano esclusivamente della materia, come per esempio quelli dell'Untersteiner, del Riemann, del Hullak e di parecchi altri, che servirono a compilare questo sunto.

TERMINOLOGIA MUSICALE

A

A, anticamente, esprimeva la prima nota della scala nel modo ipodorico; corrisponde al VI grado della scala di *Do maggiore* moderna. Oggi giorno, i tedeschi e gl'inglesi chiamano con questa vocale la nota *La*.

Abbellimenti, *ornamenti*; note ausiliari adoperate per variare la melodia. Gli abbellimenti più in uso sono: *Appoggiatura, Acciaccatura, Mordente, Gruppetto, Trillo*; vengono scritti con note più piccole delle ordinarie e generalmente si eseguiscono con movimento accelerato.

Abbreviature, segni convenzionali, adoperati per risparmiare tempo e lavoro nello scrivere la musica; p. es.: *f invece* di forte; *p* invece di piano; ♩ invece di ♬♬ ecc. ecc.

Acalisto, inno consacrato alla Vergine, cantato dalla Chiesa greca nel cuor della notte.

A cappella, Tempo musicale il quale indica che la misura si divide in due movimenti; ciascun movimento corrisponde ad una minima. Viene indicato con le cifre $\frac{2}{2}$ oppure col segno ₵.

Accademia di musica, principale teatro fondato a Parigi nel 1670 circa, e destinato alle rappresentazioni dell'Opera. — Benchè raramente, vengono chiamati con questo nome i concerti e i saggi di musica. — Dicesi

anche *accademia* quel centro permanente di riunione di illustri musicisti, detti accademici, che collaudano e giudicano tanto i lavori di altri musicisti quanto il valore di questi e come compositori e come esecutori.

Accelerando, termine adoperato per indicare che il movimento deve essere *accelerato* o *affrettato*; si scrive generalmente abbreviato: *accel.* oppure *acc.*

Accento, esecuzione marcata di alcune note a preferenza di altre, in base a ben determinati principî. Come nella favella, così nella musica, esso ha importanza capitale per l'espressione. L'esecuzione di un Pezzo sarà fiacca e cattiva se gli accenti saranno indecisi e male appropriati; buona e brillante se gli accenti saranno giusti e spiccati.

Accentuazione, impiego degli accenti.

Acciaccatura, piccola notina, senza valore, che precede una nota ordinaria, e si eseguisce presto, in modo da formare quasi un solo suono con quest'ultima.

Accidenti, segni posti davanti alle note per alterarne il suono; sono cinque: *diesis, doppio-diesis, bemolle, doppio-bemolle, bequadro.*

Accompagnamento, forma musicale composta di suoni secondari coi quali si suole seguire un suono principale per completarlo. Il suono principale forma la melodia e i suoni secondari, ossia l'accompagnamento, costituiscono l'armonia.

Accordare, operazione colla quale si pongono i suoni di uno strumento in rapporto esatto, secondo una legge prestabilita, con se stessi o con altri.

Accordo, unione simultanea di tre, quattro o più suoni, informata a leggi prestabilite.

Accordo consonante, unione simultanea di suoni gradevole all'orecchio e composta di intervalli esclusivamente consonanti.

Accordo derivato, quello proveniente dall'accordo diretto ma nel quale i suoni non sono disposti alla distanza di un intervallo di terza (vedi *Rivolti*).

Accordo diretto, o *fondamentale,* quello in cui i suoni sono disposti alla distanza di un intervallo di terza; la nota più bassa è quella che genera l'accordo stesso e prende il nome di *fondamentale.*

Accordo dissonante, unione simultanea di suoni che produce all'udito una sensazione meno gradevole dell'accordo consonante ed è composta di intervalli consonanti e dissonanti.

Acefalo, dicesi di quel ritmo che incomincia subito dopo il primo movimento forte della misura.

Affinità dei suoni, tendenza di una nota verso un'altra.

Acustica, scienza che tratta dei suoni.

Adagio, termine adoperato per indicare il movimento lento di una composizione musicale.

Afonia, mancanza di suono. Si dice àfona una persona senza voce.

Agilità, facilità posseduta da un sonatore o da un cantante nell'eseguire con molta rapidità le successioni dei suoni.

Agitato, carattere espressivo di una composizione musicale: *allegro agitato, andante agitato,* ecc. ecc. Se questo termine si trova solo, indica movimento mosso.

Agnus Dei, preghiera che si recita nella Messa fra il *Pater* e la *Comunione.* Nella Messa posta in musica è l'ultima parte che viene cantata dai cantori della Cappella musicale.

Alla breve, indicazione di un *tempo* musicale, oggi giorno quasi in disuso; ogni misura è composta di due semibrevi e si divide in due movimenti.

Allegro, termine adoperato per indicare il movimento accelerato di una composizione musicale.

Allegretto, movimento meno vivo dell'*allegro.*

Alterazioni, modificazioni portate ai suoni per mezzo degli accidenti.

Altezza del suono, carattere particolare del suono, dipendente dal numero delle vibrazioni prodotte dal corpo sonoro che genera il suono medesimo.

Alemanna, danza in quattro movimenti, di origine tedesca.

Alto, strumento intermedio fra il soprano e il basso di Viola, appartenente alla famiglia degli strumenti ad arco, nel secolo XVI; l'attuale Viola, benchè raramente, viene tutt'ora indicata nella musica col termine *Alto*.

Ambitus, estensione di una melodia vocale nella musica antica.

Anacrùsi, vocabolo tolto dalla metrica greca e latina; significa in musica quella parte della melodia che comincia in levare e precede il tempo forte di un ritmo.

Ancia, sottile linguetta di legno o di metallo che in certi strumenti, detti appunto ad ancia, viene messa in vibrazione da una spinta d'aria e produce il suono.

Andamento, progressione o ripetizione di un dato passo con la stessa figurazione di valori e con rapporti analoghi di melodia e armonia. — Modo con cui si svolge un pensiero musicale.

Andante, movimento intermedio fra l'*allegro* e l'*adagio*. Talvolta indica un Pezzo di musica eseguito con questo grado di movimento (*Andante per Violino*; *Andante per Organo*, ecc.).

Andantino, movimento alquanto più vivo dell'*andante*.

Anfiteatro, detto anche Arena, spazio circolare o elittico circondato da gradinate e aperto in alto; serve a dare spettacoli diversi.

Antecedente, o *proposta*, viene chiamata la prima parte di una frase; essa si trova in contrasto armonico e melodico con la seconda parte della frase, detta *conseguente*.

Anticipazione, una o più note appartenenti all'accordo che deve seguire e che si fanno sentire mentre dura l'accordo precedente.

Antifonario, libro dove sono raccolti i canti della Chiesa cristiana.

Antifona, versetto che si canta in Chiesa, prima e dopo i salmi.

Appoggiatura, abbellimento consistente in una nota secondaria la quale precede di un grado sopra o sotto una nota principale.

Archicembalo, clavicembalo di grandi proporzioni che veniva sonato stando in piedi.

Archiviola, antico strumento musicale composto di un clavicembalo e di una specie di Viola messa in movimento da una manovella.

Arciliuto, liuto di grandi proporzioni e avente due manichi.

Arco o *archetto,* bacchetta di legno, un po' curvata, fornita di crini tesi; serve a confricare e mettere in vibrazione le corde del Violino, della Viola, del Violoncello e del Contrabbasso.

Aria, composizione musicale di carattere melodico; generalmente è vocale con accompagnamento di pianoforte od altri strumenti. Nella sua struttura essa esige unità di concetto e di tonalità ed un certo numero di frasi collegate fra loro regolarmente e con simmetria.

Arioso, Pezzo di musica che ha la struttura dell'« aria ».

Aritmia, mancanza di ritmo.

Armatura della chiave, dicesi dei diesis o dei bemolli posti subito dopo le chiavi per indicare la tonalità di una composizione musicale.

Armonia, scienza che tratta degli accordi e delle leggi per la loro formazione, successione e concatenazione.

Armonia figurata, è quella in cui i suoni degli accordi sono arpeggiati oppure ripetuti simultaneamente con diverse figurazioni.

Armonia imitativa, genere di musica nel quale, con combinazioni di suoni o di ritmo, si cerca di imitare i suoni naturali, i rumori, oppure di rappresentare alcuni fenomeni così del mondo fisico come di quello morale.

Armonici, suoni ottenuti negli strumenti ad arco toccando leggermente col dito, senza premere, una corda in determinati punti della sua lunghezza (vedi *Ipertoni*).

Armonio od *Harmonium,* strumento pneumatico fornito di tastiera e mantici, nel quale il suono viene prodotto per mezzo dell'aria spinta contro linguette metalliche.

Armonista, viene chiamato colui che è in possesso della scienza dell'armonia e la tratta sia per iscopo artistico come per iscopo didattico.

Arpa, strumento composto di un telaio sul quale son fissate le corde che vengono pizzicate dalle dita. Indispensabile nell'Orchestra.

Arpeggio, consiste nell'eseguire successivamente le note di un accordo anzichè simultaneamente.

Arpicordo, veniva così chiamato il Clavicembalo sulla fine del secolo XV; più tardi esso prese il nome di *Spinetta.*

Arsis, dicevasi nella metrica greca e latina l'accento acuto, e *thesis* l'accento grave. Oggi, nella musica, per *tesi* s'intende il *battere* e per *arsi* il *levare,* cioè il movimento forte e il movimento debole della misura.

Attacco, arte di ottenere il suono, così nella voce come negli strumenti. Dicesi comunemente: *attacco dell'arco, attacco della voce.* Vien pure impiegato per esprimere il principio di una frase o di uno spunto melodico qualunque: *attacco della melodia, attacco di un tempo, attaccare a tempo,* ecc. ecc.

Aumentazione, artifizio adoperato nella composizione e col quale un pensiero musicale viene ripetuto coi valori delle note raddoppiati.

Autentico, nome che si dà ai quattro modi gregoriani: *Dorico, Frigio, Lidio* e *Missolidio* dai quali derivano gli altri quattro modi, chiamati *plagali.*

B

B, anticamente esprimeva la seconda nota della scala nel modo ipodorico. Oggi giorno i tedeschi chiamano con questa consonante la nota *Si bemolle.*

Balalaika, specie di chitarra di forma triangolare, in uso fra i contadini russi. Ha tre corde di minugia corrispondenti alle note *sol, do, mi bemolle,* oppure *sol, do, mi,* nel rigo, in chiave di violino.

Ballata, racconto drammatico cantato sopra un motivo popolare, ben ritmato, quasi di danza. Può essere anche puramente strumentale, e in tal caso ha la forma del *rondò,* ma molto più libera.

Ballabile, ogni Pezzo di musica che si presta alla danza. I ballabili richiedono grande quadratura e molta simmetria così nella melodia come nel ritmo, il quale ultimo vi predomina sempre.

Ballo, azione scenica eseguita con danza e pantomina e costantemente accompagnata da musica sinfonica imitativa, descrittiva e danzante.

Banjo, specie di chitarra col manico lungo attaccato ad una cassa di risonanza, formata circa come un tamburo; ha da 5 a 9 corde. È strumento prediletto dei negri-americani i quali lo portarono dall'Africa.

Banda, oppure orchestra militare, raccolta di sonatori di strumenti a fiato ed a percussione.

Barcarola, specie di canzone il cui ritmo imita il movimento ondulatorio della barca; viene per lo più scritta in tempo $\frac{6}{8}$.

Bariletto, parte del clarinetto che trovasi fra il bocchino, dove è fissata l'ancia, e il tubo dove sono le chiavi.

Baritono, categoria di mezzo della voce maschile. Con questo nome s'intende anche una specie di strumento,

consimile alla viola d'amore, ma più grande, usato nel secolo decimottavo.

Bassetto o *Corno di bassetto,* strumento musicale fra il fagotto ed il clarinetto.

Basso, la più grave delle voci maschili. Chiamansi anche *basso* le note più gravi di una composizione musicale.

Basso continuo, parte più grave e mai interrotta di una composizione musicale. Anticamente, tanto i componimenti per le sole voci, quanto quelli per istrumenti erano basati sul *basso continuo.*

Basso fondamentale, è per lo più la nota più bassa degli accordi quando questi si trovano nella loro posizione diretta.

Basso numerato, è un basso continuo sulle cui note vengono scritti i numeri che indicano gli accordi che si devono sovrapporre.

Battuta, movimento materiale che si fa con la mano per battere il tempo (vedi *Misura*).

Battimenti, aumento d'intensità che si riproduce ad intervalli regolari ma molto brevi (dando quasi la sensazione di un tremolo) quando due suoni pressochè uguali, ma non identici, si fanno udire contemporaneamente.

Bemolle, accidente musicale che si pone davanti alle note per abbassarle di un semitono.

Benedictus, laude che viene cantata nella Messa durante l'elevazione.

Bequadro, accidente musicale che si pone davanti alle note per togliere gli effetti procurati dagli altri accidenti e per farle ritornare al loro primiero stato naturale.

Biscroma, nome di una figura musicale; vale la trentaduesima parte di una *semibreve,* perciò si dice che il suo valore è di 1/32.

Bolèro, danza nazionale spagnuola; la sua battuta è di tre quarti e il suo movimento è maestoso.

Bombarda, registro dell'Organo imitante il suono del Bombardone.

Bombardino, strumento musicale a fiato, della famiglia degli ottoni; i suoni che esso produce hanno la stessa estensione e altezza di quelli del Trombone, ma il loro timbro è più cupo e oscuro. Viene adoperato soltanto nella Banda.

Bombardone, strumento musicale a fiato; è il più basso della famiglia degli strumenti d'ottone.

Bourrée, danza vivace in due movimenti; si suppone abbia avuto origine nell'Alvernia (Francia).

Bordone, basso persistente di un solo suono (specie di pedale) sul quale si svolge la melodia col relativo accompagnamento, in certe composizioni. Come ad es. la *Musetta* e l'*Habanera.*

Buffo, personaggio caratteristico dell'Opera buffa e che con la sua parte provoca l'ilarità.

Breve, antica figura musicale, il cui valore era di due *semibrevi.*

Brunette, specie di romanza, breve e facile, così chiamata dai francesi nel secolo diciottesimo.

Bùccina, tromba ricurva, in uso presso i Romani.

Bugle, specie di strumento di ottone fra il corno e la tromba. Oggi giorno corrisponde al Flicorno.

C

C, terza nota della scala, nel modo ipodorico degli antichi Greci. Con questa lettera, i tedeschi e gl'inglesi chiamano oggi giorno la nota *Do.*

Cabaletta, melodia in tempo vivace e brioso, che segue un'aria od una romanza; è in sostanza l'ultima parte di un'aria, di una romanza o di una cavatina. Molto usata nella musica teatrale con Donizetti, Bellini, ecc., oggi giorno è stata del tutto abbandonata.

Cachucha, danza spagnuola in tempo *tre quarti,* con movimento moderato.

Cacofonia, discordanza di suoni. Impressione che si prova nel sentire ripetute le stesse note od una successione di note a troppo breve distanza, senza ragione artistica o estetica.

Cadenza, successione melodica, o formola di accordi, con la quale si conclude, si sospende o si cambia senso così di una frase musicale come di una serie armonica. Dicesi pure cadenza, quell'abbellimento che consiste in passi di bravura, i quali si trovano o dopo una corona o in fine di un periodo musicale.

Calando, equivale a *diminuendo*. Indica che l'intensità con cui si eseguisce una frase musicale od una successione qualsiasi di note, deve diminuire gradatamente.

Cànone, forma di composizione musicale, vocale o strumentale, a due o più parti, in cui il tema, o soggetto, con tutto il suo sviluppo melodico, viene ripetuto successivamente per intero da tutte le parti, le quali attaccano una dopo l'altra.

Cantabile, carattere espressivo di una composizione: *Andante cantabile, Allegro cantabile,* ecc. Si può trovare anche da solo, nel qual caso il movimento della composizione dev'essere lento o piuttosto moderato.

Cantata, forma di componimento musicale, inventata dal Carissimi. Non ha nè azione, nè rappresentazione e può essere per voci sole o per voci e strumenti; il suo genere è drammatico, profano o religioso.

Cantilena, specie di canzone; nome usato nel medio evo per esprimere una forma di musica armonica.

Canto, modulazione della voce; colla parola *canto* s'intende anche melodia.

Canto fermo, detto anche *gregoriano,* perchè riordinato dal pontefice Gregorio VII, nel VI secolo, è il vero e proprio canto della Chiesa cristiana, raccolto nei libri liturgici, quali *Messali, Antifonari,* ecc. ecc. Ha una teoria propria e leggi tutte particolari.

Canto figurato, è un canto fermo accompagnato da una

o più *voci* condotte polifonicamente e formanti imitazioni, con note tolte dalla melodia; la figurazione, se precede il canto fermo, dicesi *preludio*, se continua, mentre il canto fermo tace temporaneamente, dicesi *interludio*, se continua dopo finito il canto fermo, dicesi *postludio*. Dicesi pure canto figurato una melodia qualunque, composta con figure di diverso valore.

Canto fratto, specie di canto chiesastico all'unissono; differisce dal canto fermo per la varietà dei valori musicali e per essere misurato.

Canto liturgico, canto informato alle prescrizioni dalle Chiesa; dicesi liturgico il canto fermo.

Canzone, in senso generale è l'azione del canto, però vi sono anche canzoni senza parole, scritte per istrumenti soli. È una composizione di stile facile, melodico e popolare, e di genere lirico.

Canzonetta, diminutivo di canzone; indica un genere di composizione più brioso della Canzone.

Capotasto, negli strumenti a corda è quel pezzetto di legno che si trova sulla parte superiore della stecca o tastiera e nelle cui scannellature poggiano le corde. Il capotasto ed il ponticello formano i due punti estremi fra i quali vibrano le corde vuote in tutta la loro lunghezza.

Capriccio, è un componimento musicale strumentale, la cui forma è molto libera. Ha della *fantasia* e del *rondò*.

Carillon, strumento a percussione adoperato per lo più nelle bande; è composto di una serie di laminette metalliche, di diversa grandezza, che vengono messe in vibrazione con un martelletto oppure con una piccola tastiera, simile a quella del Pianoforte.

Cassa (Gran), grande tamburo; si suona con una mazza, e il suono che produce, essendo indeterminato, può coesistere con qualsiasi accordo.

Cavatina, specie di aria che veniva per lo più cantata in teatro alla prima entrata di un personaggio sulla scena. Può anche essere scritta per soli strumenti.

Centone, equivale a potpourrì; Pezzo di musica formato da motivi diversi, tolti da un'opera od anche da composizioni di diversi autori.

Cetra, strumento simile alla lira, adoperato dagli antichi greci.

Cetra o *zither*, strumento composto di una cassa armonica di forma piatta sulla quale sono fissate cinque corde per il canto e parecchie altre (da 30 fino a 42) per l'accompagnamento. Viene collocata sopra una tavola e sonata con un plettro di metallo. È ancora in uso in Germania e in Austria.

Chiave di Violino, Basso, Tenore, Contralto, Soprano, Mezzo-soprano e Baritono: segni, posti in principio del rigo musicale per determinare il nome delle note.

Chiavette, *chiavi trasportate*, in uso nel secolo XVI. Affinchè i rapporti dei suoni corrispondessero nella trasposizione al tono originale, le chiavette implicavano speciali armature di chiave.

Chitarra, strumento musicale a corda, appartenente alla famiglia dei liuti. Si suona pizzicando le corde con la mano destra, mentre la sinistra, premendo le corde colle dita nei luoghi determinati, inalza il suono che queste producono.

Ciaccona, composizione seria, il cui movimento è grave; viene creata sopra un *basso* uniforme; la sua origine è italiana.

Cilindro, meccanismo per mezzo del quale l'aria immessa negli strumenti di ottone passa per una via diversa, ottenendo in tal guisa una variante nell'altezza del suono.

Clarinetto, strumento a fiato, di legno od anche di metallo, di forma cilindrica; si suona con un bocchino fornito di ancia, la quale viene posta in vibrazione e produce così il suono.

Clarino o *chiarina,* tromba acuta in uso nel secolo XVII.

Clavicembalo, *spinetta* di dimensioni più grandi e più

completa nel meccanismo. Era in voga nella seconda metà del 1600 e fu l'ultimo strumento a tastiera che precedette l'invenzione dell'attuale Pianoforte. Nel Clavicembalo le corde venivano pizzicate con un becco di penna d'oca o di corno.

Clavicordo, specie di Clavicembalo in cui le corde venivano messe in vibrazione per mezzo di linguette di rame dette tangenti, attaccate in senso verticale all'estremità interna dei tasti.

Coda, perorazione finale od ultima parte di una composizione musicale.

Colore del suono o *timbro,* proprietà mercè la quale si distingue il suono di uno strumento o di una voce da quello di altro strumento od altra voce.

Comma, nona parte dell'intervallo di un *tono*; la differenza di grandezza fra il semitono diatonico e quello cromatico è di un comma: il semitono diatonico è composto di 4 comme, quello cromatico di 5 comme.

Composizione, componimento musicale in generale; arte e studio del comporre musica, ossia applicazione pratica dell'armonia e del contrappunto, ecc.

Comune (vedi *Corona*).

Concertante, dicesi quella struttura di una composizione musicale in cui gli strumenti o le voci od anche gli uni e le altre insieme, spiegano la loro azione melodica assumendo, ciascuno alla propria volta, una parte principale.

Concertino, composizione musicale di importanza minore del *Concerto,* avente però la stessa forma. Dicesi anche *Concertino* una piccola orchestra composta per lo più di 2 Violini, Violoncello, Contrabbasso, Flauto e Pianoforte.

Concerto, composizione musicale strumentale, che ha lo scopo di mettere in evidenza le qualità particolari di uno strumento e l'abilità tecnica dell'esecutore. Di solito è in tre *tempi* ed ha la forma press'a poco della

sonata. Dicesi pure *concerto* un'esecuzione musicale pubblica.

Conseguente o *risposta*, viene chiamata la seconda parte di una frase; essa si trova in contrasto armonico e melodico con la prima parte della frase, detta *antecedente*.

Consonanza, unione di due o più suoni, che produce una sensazione gradevole all'orecchio.

Contrabasso, strumento musicale ad arco; produce le note più basse di tutta la famiglia degli strumenti ad arco; l'antico Contrabasso aveva tre corde accordate ad intervallo di quarta: *la, re, sol*; quello moderno ne ha quattro, accordate pure ad intervallo di quarta: *mi, la, re, sol.*

Contrappunto, arte di combinare, secondo leggi prestabilite, diverse cantilene insieme.

Conservatorio, nome dato alle scuole di musica, perchè in esse si conservano le tradizioni tecniche ed artistiche.

Contrafagotto, Fagotto di grandi dimensioni; produce le note una ottava sotto quelle del Fagotto.

Contrasoggetto, motivo che si crea sopra o sotto il *soggetto.*

Contralto, la più bassa fra le voci femminili; le note corrispondono un'ottava più alta di quelle del *basso* (voce maschile).

Corale, specie di canto sacro, maestoso, proprio della Chiesa protestante. Il corale, nella sua origine, era nello stile della canzone popolare tedesca e formato da motivi provenienti dalle fonti del popolo. Ora viene trattato per lo più a tre o a quattro voci, ma sempre in istile severo.

Corda, espressione impiegata sovente per *suono*; le corde della scala; è anche sinonimo di registro: corde di petto, corde di testa, ecc. — Elemento produttore del suono negli strumenti a corda, i quali prendono appunto questo nome generico.

Corista o *diapason,* suono determinato, in base al quale si regola l'altezza di tutti gli altri suoni. Dicesi corista o diapason quel minuscolo strumento a fiato o a percussione, il quale produce un unico suono determinato, sul quale si accordano gli strumenti.

Cornamusa o *zampogna,* strumento musicale pastorale, composto di parecchi tubi muniti d'ancia, applicati ad un otre di pelle in cui l'aria viene alimentata dalla insufflazione del sonatore.

Cornetta, strumento musicale a fiato, di ottone, col bocchino a imbuto; produce le note più acute della famiglia degli strumenti d'ottone, ed ha il suono robusto e squillante.

Corno, strumento musicale a fiato, di ottone, con bocchino a imbuto; produce le note medie della famiglia degli strumenti d'ottone ed ha il suono cupo e dolce.

Corno di bassetto, strumento intermedio fra il Clarinetto ed il Fagotto.

Corno inglese, strumento musicale, a fiato, della famiglia degli strumenti in legno, ad ancia. Ha lo stesso meccanismo dell'Oboe e produce i suoni una quinta più grave di quest'ultimo.

Corona, segno che si colloca sopra una nota od una pausa per prolungarne il valore.

Corrente, danza antica di origine francese, in *tempo tre quarti* o *tre ottavi* e in movimento allegro.

Cosacca, danza moderna di origine slava, in *tempo due quarti* o *a cappella* e in movimento vivace.

Crescendo, espressione adoperata in musica per indicare il crescendo dell'intensità dei suoni.

Croma, figura musicale il cui valore è di un ottavo, ossia dell'ottava parte di una *semibreve.*

Cromatico, dicesi di una serie di suoni che procedono per semitoni.

Czardas, danza moderna di origine ungherese, in tempo *due quarti* o *due ottavi* e in movimento vivace.

D

D, anticamente esprimeva la quarta nota della scala nel modo ipodorico, e corrisponde al II grado della scala di *Do maggiore* moderna. Oggi giorno i tedeschi e gl'inglesi chiamano con questa lettera la nota *Re*.

D. C., queste due lettere, poste in fine di una composizione, indicano di ricominciare *da capo*, per finire poi all'indicazione *Fine* o ad un segno convenzionale (D. C. al Fine — D. C. al segno ※ ecc.).

Decrescendo, equivale a *diminuendo* e indica che si deve diminuire l'intensità del suono.

Diapason, significa un dato intervallo di ottava nei limiti del quale, circa, si aggira un motivo. Diconsi anche strumenti a diapason acuto quelli che producono le note acute, a diapason basso quelli che producono le note basse. Con questo vocabolo viene pure chiamato il *Corista*.

Diatonico, è quel genere musicale in cui i suoni corrispondono alle note della scala diatonica così nel modo maggiore come nel modo minore.

Diesis, segno che si pone dinanzi ad una nota per farla inalzare di mezzo tono.

Diminuendo (vedi *Decrescendo*).

Diminuito, dicesi di un intervallo minore quando è ristretto di un semitono cromatico.

Diminuzione, trasformazione del valore delle note allorchè si ripete un pensiero musicale; nella diminuzione, per lo più si scema della metà il valore delle note.

Dissonanza, unione di due o più suoni, che produce una sensazione sgradevole all'orecchio.

Divertimento, contrappunto episodico, che succede alla esposizione della Fuga, prima che venga ripreso il tema principale, in una tonalità diversa da quella d'impianto. Nella musica libera, tutti gli episodi vengono chiamati

anche con questo nome. Per *divertimento* s'intende pure una miscellanea di motivi, così originali come tolti da opere teatrali.

Do, la prima delle sette note musicali; primo grado della scala naturale diatonica (scala in tono di *do* maggiore).

Doppio bemolle, segno che si pone dinanzi ad una nota per farla abbassare di un tono.

Doppio diesis, segno che si pone dinanzi ad una nota per farla inalzare di un tono.

Dorico, primo modo nel canto gregoriano.

Dulciana, registro dell'Organo che produce suoni un po' simili a quelli del Flauto, ma molto più dolci.

E

E, anticamente esprimeva la quinta nota della scala nel modo ipodorico, e corrisponde al III grado della scala di *Do maggiore* moderna. Oggi giorno i tedeschi e gl'inglesi chiamano con questa vocale la nota *Mi.*

Eccedente, dicesi di un intervallo maggiore quando è allargato di un semitono cromatico.

Effettivi o *principali,* diconsi i toni o le scale di modo maggiore.

Emistichio, equivale a mezzo ritmo, quando questo è divisibile in due parti.

Enarmonico, è quel genere musicale in cui un medesimo suono viene rappresentato successivamente da due note diverse; p. es. *Do diesis* e *Re bemolle.*

Episodio, *divertimento,* parte secondaria della Fuga o di qualsiasi altra composizione; serve a collegare fra di loro le parti principali.

F

F, anticamente esprimeva la sesta nota della scala nel modo ipodorico, e corrisponde al IV grado della scala

moderna di *Do maggiore*. Con questa lettera i tedeschi e gl'inglesi chiamano oggi giorno la nota *Fa*.

Fa, nota musicale; quarto grado della scala naturale diatonica (scala in tono di *do* maggiore).

Fagotto, strumento musicale a fiato, di legno; appartiene alla famiglia degli oboi, e produce le note basse; si suona con un bocchino fornito di ancia doppia.

Falso bordone, canto che unisce le voci acute alle gravi cogli intervalli di 3ª e di 5ª o di 3ª e 6ª, formando un tutto armonioso; esclude le dissonanze della musica moderna ed i ritardi. Dicesi accompagnamento in *falso bordone* quello i cui accordi sono basati su questo principio.

Fanfara, insieme di sonatori di strumenti d'ottone; è in sostanza una *banda,* poco numerosa, senza gli strumenti a percussione e senza quelli di legno; oggi giorno però una banda viene chiamata fanfara anche quando manca soltanto degli strumenti a percussione.

Fantasia, forma musicale libera nella quale vengono riunite con arte diverse parti, così da formare un complesso organico e omogeneo.

Farandola, danza provenzale in *tempo sei ottavi* e movimento vivace.

Figura, forma che si dà alle note per distinguerne il valore.

Figurazione, disposizione e genere delle figure di un dato passo o componimento; in altri termini, il disegno ritmico di una melodia o di un accompagnamento.

Flauto, strumento musicale a fiato; può essere tanto di legno quanto di metallo. Si suona dirigendo colla bocca una colonna d'aria contro l'orlo di un orifizio.

Fondamentale, dicesi quella nota che forma base di un accordo.

Frase, frammento di melodia che ha un senso compiuto ma che richiede un frammento analogo, il quale ultimo si trovi in contrasto armonico e melodico con il primo.

Frottola, canzone popolare comica, di origine veneziana.

Frigio, terzo *modo* nel canto gregoriano.

Fuga, composizione musicale di genere contrappuntistico, a due, tre, quattro o più parti, informata a determinate norme. Si distingue in fuga *reale*, *tonale* e d'*imitazione*; può essere vocale, strumentale oppure l'uno e l'altro insieme.

Fusa, equivale a *croma*; il suo valore corrisponde all'ottava parte della *semibreve*.

G

G, anticamente esprimeva la settima nota della scala del modo ipodorico, e corrisponde al V grado della scala moderna di *Do maggiore*. Con questa lettera i tedeschi e gl'inglesi chiamano oggi giorno la nota *Sol*.

Galop, danza moderna in *tempo due quarti* e movimento vivace.

Gamba (vedi *Viola di Gamba*).

Gamma, sinonimo di scala.

Gavotta, danza antica di origine francese, in *tempo due quarti* o *a cappella* e movimento moderato.

Giga, danza antica in *tempo sei ottavi*, o *dodici ottavi*, e movimento vivace; è di origine italiana.

Giullari, cantori-sonatori, di volgar condizione, vissuti in Francia e in Italia, nell'epoca dei Trovatori, fra i secoli XII e XIII; differiscono dai Trovatori per il fatto che non componevano nè poesia nè musica come questi ultimi, ma cantavano e sonavano soltanto.

Ghironda, strumento musicale a due corde, della forma press'a poco della Viola attuale, in uso prima del 1000; le corde venivano messe in vibrazione con una ruota rivestita di cuoio, che si faceva girare per mezzo di una manovella.

Grado, nome dato con un numero progressivo alle note di qualsiasi scala; così ad es. nella scala in tono di *do*

maggiore, *do* sarà il 1° grado, *re* il secondo, *mi* il terzo e via di seguito fino all'ottavo. Dicesi che le note procedono per *gradi congiunti* quando si seguono, così ascendendo come discendendo, nell'ordine della scala, cioè per intervalli di *seconda*; le note procedono invece per *gradi disgiunti* quando si seguono in qualunque altro ordine.

Gran cassa, tamburo di grandi dimensioni che si suona con apposita mazza (vedi *Cassa*).

Gruppetto, gruppo di note secondarie, che serve di ornamento ad una nota principale.

H

H, con questa lettera viene chiamato dai tedeschi il *Si naturale.*

I

Ictus, accento forte che si applica al primo e all'ultimo tempo forte di un ritmo; non è da confondersi con la *thesis*, la quale è un accento che si applica a tutti i tempi forti delle misure.

Imitazione, ripetizione di una melodia o parte di essa; si ha pure l'imitazione quando uno spunto melodico od una successione qualunque di suoni, proposta ed eseguita da una parte, viene ripetuta da un'altra o successivamente da più parti.

Improvviso, composizione musicale di qualunque forma; il suo stile è completamente libero, sotto tutti i rapporti.

Incalzando, termine che indica di stringere il movimento di una data frase, e nello stesso tempo di crescere di forza.

Inciso, *membro di frase,* frammento di una frase musicale, per lo più l'inciso è la metà della frase.

Inno, composizione di genere maestoso, vocale, o vocale e strumentale, in cui viene espresso un determinato sentimento. Gli inni sono per lo più patriottici, ma vi sono anche gli inni religiosi, d'amore, ecc.

Intavolatura, sistema di notazione musicale adottato da alcuni strumenti (Liuto, Chitarra, ecc.).

Intensità, maggiore o minore grado di forza dato ad un suono.

Interludio, specie di versetto che per lo più si eseguisce in Chiesa, coll'Organo, quando il canto gregoriano tace temporaneamente (vedi *Canto figurato*).

Intervallo, distanza che passa fra due suoni: gli intervalli fino all'ottava si dicono *semplici*; quando sorpassano questo limite, *composti.* Gl'intervalli vengono classificati in *maggiori, minori, naturali, eccedenti* e *diminuiti*; a qualunque specie appartengano, si distinguono in *consonanti* e *dissonanti.*

Intermezzo, Pezzo di musica che si eseguisce per lo più a teatro, prima dell'alzarsi del sipario, fra un atto e l'altro.

Intonazione, proprietà che distingue il suono musicale, giusto e determinato da quello falso e indeterminato.

Ipertoni, *suoni armonici* o *concomitanti,* sono i suoni secondari che derivano dal suono principale; un corpo sonoro non fa soltanto sentire le vibrazioni totali, corrispondenti al suono determinato che esso dà, ma anche, benchè debolmente, quelle secondarie prodotte dalle vibrazioni delle sue parti. I suoni armonici o ipertoni sono sempre più acuti del suono principale o fondamentale.

Ipodorico, secondo *modo,* nel canto gregoriano.

Ipofrigio, quarto *modo,* nel cauto gregoriano.

Ipolidio, sesto *modo,* nel canto gregoriano.

Iponius, o *ipomissolidio,* ottavo *modo,* nel canto gregoriano.

J

Jota aragonese, danza spagnuola. Consiste in un motivo, soggetto a molte variazioni e alternato più volte col canto.

K

Kin, strumento musicale chinese; è una specie di Arpa.

Kola, *kolon, costruzione ritmica, ritmo,* gruppo di suoni o di misure, considerati unicamente in rapporto alla loro durata e che hanno un significato relativamente logico e compiuto, come la proposizione in un discorso.

L

La, nota musicale; sesto grado della scala naturale diatonica (scala in tono di *do* maggiore).

Larghetto, movimento meno lento del *largo.*

Largo, termine indicante il movimento lento di una composizione musicale.

Legatura, linea curva che abbraccia due o più note, ed ha l'ufficio di legare insieme i suoni. Può essere di *valore,* di *portamento* e di *frase*; dicesi di *valore* quando lega due note dello stesso nome e della medesima altezza, nel qual caso si eseguisce la prima nota tenendola anche per tutto il valore della seconda; dicesi di *portamento* quando lega due o più note di differente nome, le quali devono essere eseguite senza interruzione; di *frase* quando abbraccia e lega tutte le note formanti una frase musicale.

Laudi sacre, inni polifonici che si cantavano anticamente in Chiesa e che diedero origine all'Oratorio.

Leitmotiv, motivo conduttore, ossia breve tema melodico

nel quale s'incarna un dato personaggio, o un sentimento, o un'azione, e che si ripete nel corso della composizione tutte le volte che viene in scena quel dato personaggio, o si accenna a lui o a quel sentimento o a quella azione.

Lento, termine indicante il movimento con cui si deve eseguire una composizione musicale.

Lied, vocabolo tedesco esprimente *Canzone.*

Lidio, quinto *modo* nel canto gregoriano.

Lira, strumento musicale degli antichi greci. Aveva parecchie corde fissate sopra una specie di cassa armonica.

Liuto, strumento musicale, affine alla Chitarra; venne adoperato in Europa circa dal 1000 al 1200, specialmente dai Trovatori; nel 1300 raggiunse la sua perfezione. Oggi giorno è caduto in disuso.

Loure, antica danza francese in *tempo tre quarti* e movimento moderato.

Lunga, antica figura musicale il cui valore corrispondeva a due *brevi,* come la *breve* corrispondeva a due *semibrevi.*

M

Madrigale, composizione vocale in cui viene espresso un pensiero o un sentimento d'amore. Era molto in voga nei secoli XVI e XVII. Oggi giorno si chiama anche madrigale quella forma di composizione strumentale, in cui prevale il sentimento delicato e dolce.

Maestoso, carattere espressivo di una composizione musicale: *Allegro maestoso, andante maestoso,* ecc. ecc.

Maggiolata, o *Canto di maggio.* Vengono così chiamate tutte le canzoni in cui si canta la primavera: molto probabilmente ebbero origine dalle canzoni di maggio che furono in uso in Toscana nel secolo XV.

Mandòla, strumento musicale a plettro: ha quattro corde doppie.

Mandolino, Mandòla di forma più piccola: produce in

conseguenza i suoni più acuti. È di due specie: *napoletano* e *lombardo*; il Mandolino napoletano ha quattro corde, doppie, di metallo, il lombardo ne ha sei, semplici, e di minugia.

Manuale, con questo termine si chiama la tastiera dell'Organo, perchè su di essa agiscono le mani, in contrapposto della *pedaliera* sulla quale agiscono i piedi.

Marcia, composizione musicale strumentale in *tempo due quarti, a cappella* o *sei ottavi,* di genere melodico e marziale, e in cui deve risultare ben distinto il ritmo.

Massima, antica figura musicale il cui valore corrispondeva a quello di due *lunghe*.

Mazurka, danza moderna in *tempo tre quarti* e movimento moderato.

Melismi, fioriture usate nel canto (canto fiorito).

Melodia, successione di più frasi, formanti un concetto musicale compiuto: essa costituisce l'ispirazione.

Melodramma, dramma posto in musica; è sinonimo di Opera.

Melologo, declamazione con accompagnamento musicale.

Melopea, melodia considerata di per sè, come successione di suoni, indipendentemente dal ritmo.

Metàbola, presso gli antichi greci, significava cambiamento di tono o di ritmo.

Metronomo, strumento meccanico che serve a stabilire e a indicare il movimento esatto con cui si deve eseguire una composizione musicale.

Mi, nota musicale; terzo grado della scala naturale diatonica (scala in tono di *do* maggiore).

Mìnima, figura musicale il cui valore corrisponde alla metà di quello della *semibreve,* cioè due quarti.

Minnesänger, *Trovatori tedeschi* dei secoli XII e XIII. Si distinguono dai Trovatori provenzali per il modo più castigato di comprendere e di trattare il culto della donna (*Minne*) e per il predominio che davano alla poesia sulla musica.

Minnelied, canzone dedicata, o ispirata, alla donna.

Minuetto, antica danza d'origine francese, in *tempo tre quarti* e movimento moderato.

Missolidio, settimo *modo* nel canto gregoriano.

Misura, chiamata comunemente *battuta,* è la suddivisione di una composizione musicale. Ogni misura comprende un determinato numero di valori musicali secondo il *tempo* indicato. Le misure vengono distinte una dall'altra per mezzo di lineette verticali poste attraverso il rigo, dette *stanghette.* La misura viene a sua volta suddivisa in parti uguali (isocrone) dette movimenti od anche tempi.

Modo, maniera diversa di formare e ottenere una scala, ossia un dato ordine nella successione dei toni e dei semitoni, costituenti una scala. Nella musica moderna esistono due soli modi: il *maggiore* ed il *minore*; nella musica antica invece esistevano parecchi modi, dei quali sono in uso oggi giorno quelli del Canto gregoriano, in numero di otto: quattro detti *autentici* (dorico, frigio, lidio, missolidio) e quattro detti *plagali* (ipodorico, ipofrigio, ipolidio, iponius o ipomissolidio).

Modulazione, passaggio da una tonalità ad un'altra.

Monferrina, danza originaria del Monferrato; è in *tempo sei ottavi* e movimento allegro.

Monocordo, è un sonometro ad una sola corda, e serve come quest'ultimo per gli esperimenti d'acustica.

Monodia, lungo brano musicale, vocale o strumentale, eseguito da solo, senza accompagnamenti.

Mordente, abbellimento musicale consistente in due note vicine, da eseguirsi rapidamente e che risolvono su di una terza nota, simile alla prima.

Morendo, termine adoperato per indicare che si deve diminuire di forza e contemporaneamente rallentare il movimento in una composizione musicale.

Mottetto, composizione religiosa, vocale e strumentale, in stile severo.

Motivo, termine usato come sinonimo di melodia e di cantilena. Secondo i tedeschi però (e giustamente) *motivo* significa *germe della melodia,* ossia il primo spunto di essa.

Moto, andamento delle parti di una composizione; è di tre specie: *retto, obbliquo* e *contrario.* Dicesi *retto* quello in cui le parti salgono o scendono insieme; *obbliquo* quando una parte si muove e l'altra rimane ferma; *contrario* quando mentre una parte sale, l'altra scende o viceversa.

Movimento, grado di velocità con cui va eseguito un Pezzo di musica. — Parti in cui viene suddivisa la misura.

Musetta, composizione che generalmente fa seguito alla Gavotta.

Musica, arte di combinare i suoni, in base a principî determinati.

Musica drammatica, composizione qualsiasi, vocale o strumentale, che ha un carattere espressivo passionale, a forti tinte.

Musica lirica, composizione qualsiasi, che ha una potenzialità espressiva dolce, moderata ed un carattere gentile, senza scatti e senza forti tinte.

Musica classica, comprende quelle composizioni antiche che servirono di modello agli autori moderni; in linea generale gli autori classici seguono leggi fisse, in contrapposto dei moderni che sono più liberi. La caratteristica della musica classica, qualunque sia la forma del componimento, consiste nella sobrietà della sua struttura, nell'equilibrio, nell'ordine e nella proporzione giusta con cui sono disposte e svolte le singole parti, le quali nel loro insieme formano un tutto omogeneo; nella musica classica si rileva inoltre una costante osservanza delle leggi tecniche. Ad esempio le composizioni di Bach, Haydn, Mozart, Beethoven sono classiche.

Musica romantica, è quella che si stacca dalla classica

per la maggior libertà della forma e per il carattere più espressivo della melodia. Ad esempio Schumann è un romantico, e così pure Wagner.

Muta della voce, cambiamento cui va soggetta la voce nell'età della pubertà. Nei maschi la voce scende una ottava sotto di quello che era precedentemente, acquista maggior robustezza e timbro virile; nelle femmine invece, la voce si mantiene nella medesima altezza di prima, acquista soltanto maggior robustezza, estensione più ampia e timbro caratteristico e definito, in altri termini muliebre.

N

Nacchere (castagnette), due pezzi di legno concavi, adattati uno sull'altro in modo che, cozzandosi fra di loro, producono uno speciale rumore. Vengono molto usati in Ispagna per accompagnare le danze e marcare il ritmo.

Neumi, segni dell'antica notazione del canto gregoriano; derivarono dagli accenti acuto, grave e circonflesso, che gli antichi grammatici ponevano sulle parole, ad indicare l'inalzamento o l'abbassamento della voce.

Nota, segno adoperato per rappresentare graficamente il suono. Le note hanno i seguenti nomi: *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*. I francesi sostituiscono il *Do* col nome *Ut*, mentre i tedeschi chiamano le sette note musicali con le lettere *C D E F G A H*.

Notazione, deriva da nota e significa scrittura musicale.

Notturno, composizione musicale di carattere poetico e sentimentale: il suo movimento è generalmente tranquillo.

O

Ocarina, piccolo strumento musicale di terracotta, non considerato come strumento artistico.

Oficleide, strumento musicale di ottone, che produce le note basse; è un perfezionamento del Serpentone.

Omofonia, è l'opposto di polifonia. Dicesi musica omofona quella in cui vi ha una sola melodia che predomina, mentre all'accompagnamento è riserbata una parte del tutto secondaria.

Opera, grandiosa forma di componimento musicale da teatro, divisa in diverse parti e in cui si svolge un'azione. È vocale e strumentale, e si distingue in Opera *seria, semiseria, buffa* e *Operetta*.

Oratorio, grandioso componimento musicale, vocale e strumentale, che descrive un fatto religioso antico o moderno. È senza alcuna rappresentazione scenica.

Orchestra, riunione di tutti gli strumenti musicali, compresi quelli a percussione, e l'Arpa; il Pianoforte è escluso.

Orchestrazione, arte di combinare fra di loro gli strumenti che compongono l'orchestra, in modo da ottenere fusioni ed effetti rispondenti tanto alle esigenze artistiche quanto a quelle acustiche.

Organistrum, antico strumento a corde, sfregate per mezzo di una ruota, fatta girare con una manovella.

Organo, grandioso strumento musicale a vento e a tastiera, adoperato nella Chiesa. È composto di tubi sonori, detti canne, collocati sopra un apparecchio, il quale riceve l'aria somministrata dai mantici. L'aria entra a sua volta nelle canne e produce il suono, con un apposito meccanismo, messo in azione dal sonatore, per mezzo di una o più tastiere (manuali), della pedaliera e dei registri.

Ornamenti (vedi *Abbellimenti*).

Ottava, intervallo che racchiude complessivamente otto note. Le due note estreme dell'ottava hanno lo stesso nome.

Ottavino, piccolo flauto i cui suoni corrispondono un'ottava più alta di quelli del flauto ordinario.

Ottetto, composizione musicale per otto strumenti.

Ouverture, composizione musicale preposta al melodramma; in questo caso riassume il carattere e i motivi principali di quest'ultimo. L'*ouverture* viene anche detta *sinfonia* e può sussistere da sola, indipendentemente dal melodramma.

P

Parte, suddivisione, che ha svolgimento completo, di una composizione musicale. Diconsi pure *parti* gli svolgimenti contemporanei di una composizione musicale, eseguita da due o più voci o istrumenti.

Paleografia musicale, riproduzione eliografica dei principali manoscritti di musica sacra medioevale, dovuta alle cure dei Benedettini di Solesmes.

Partitura, o spartito, complesso di righi musicali riuniti fra di loro, come i due righi della musica per pianoforte, nei quali vengono scritte le parti delle singole voci e strumenti, destinate ad eseguirsi simultaneamente.

Partimento, nome dato dalla Scuola napoletana ad un *basso continuo,* con o senza numeri.

Passacaglia, antica danza di origine spagnuola, in *tempo tre quarti* e movimento grave.

Passapiede, antica danza d'origine francese, in *tempo tre quarti* o *tre ottavi* e movimento vivace.

Passione, rappresentazione drammatica della storia e dei patimenti di Gesù Cristo; risale al secolo ottavo.

Pastorale, forma di composizione musicale in *tempo sei ottavi* e movimento moderato. In essa si cerca di imi-

tare il suono, o almeno certi passi caratteristici della cornamusa.

Pausa, segno che indica di aspettare per un tempo determinato. Le pause sono tante quante sono le figure, e il loro valore corrisponde a quello di quest'ultime.

Pavana, antica danza d'origine spagnuola, scritta in *tempo due quarti* o *a cappella* e movimento piuttosto lento.

Pedale, nota grave (qualche volta anche intermedia o acuta) che si prolunga sotto una serie di accordi, senza però esserne parte integrale. Diconsi *pedali* anche le due (o tre) leve esterne, collocate all'estremità inferiore del Pianoforte, sulle quali, premendo col piede si ottiene di smorzare o di prolungare il suono; nell'Harmonium invece i pedali servono per far agire i mantici che forniscono l'aria necessaria alla produzione del suono. Nell'Organo, i *pedali* funzionano come i tasti della tastiera: corrispondono cioè ad altrettanti suoni.

Pedaliera, grossi tasti dell'Organo destinati ad essere sonati coi piedi, a differenza del *manuale* (tastiera) che viene sonato colle mani.

Pelittone, strumento musicale d'ottone; è il più basso della famiglia degli ottoni. Prese questo nome dal suo inventore Pelitti di Milano.

Pentagramma, le cinque linee su cui si scrivono le note; è sinonimo di *rigo musicale.*

Perdendosi, espressione adoperata per indicare che l'intensità dei suoni dev'essere diminuita molto e il movimento rallentato.

Periodo, successione di più frasi formanti nell'insieme un nesso logico.

Pezzo di musica, termine generico che indica qualsiasi composizione musicale.

Pianoforte, strumento musicale a tastiera; il suono viene prodotto da appositi martelletti, che battono sulle corde, perciò esso è pure uno strumento a corda e nello stesso tempo a percussione. Venne inventato nel 1710 circa, da Cristoforis.

Piva, sinonimo di zampogna o cornamusa.

Plagale, dicesi quella cadenza in cui l'ultimo accordo di tonica è preceduto da quello di *terza* e *quinta*, dato alla *quarta* del tono. — Nome che si dà ai quattro *modi* gregoriani: *Ipodorico, Ipofrigio, Ipolidio, Ipomissolidio,* i quali derivano dai quattro modi, chiamati *autentici.*

Plettro, *stecca*; è una punta, o meglio una laminetta di tartaruga, di penna, di avorio, ecc., terminante in punta, con la quale si pongono in vibrazione le corde del mandolino, della cetra, e di altri strumenti affini.

Polonese (vedi *Polacca*).

Pizzicato, modo di sonare uno strumento a corda; le corde vengono fatte vibrare col polpastrello della parte superiore delle dita.

Positivo, specie di piccolo Organo dei secoli XV e XVI, destinato a rimaner fisso in un dato posto, al contrario del *regale*, che era un Organo portatile.

Polacca, danza moderna d'origine slava, scritta in *tempo tre quarti* e movimento moderato.

Polifonia, composizione musicale a due o più parti; è l'opposto di omofonia.

Polka, danza moderna, scritta in *tempo due quarti* e movimento moderato.

Polka-Mazurka (vedi *Mazurka*).

Portamento, maniera di esecuzione propria della voce e degli strumenti a corda; consiste nel portare il suono da una nota all'altra, quasi strisciando, senza alcuna interruzione. Portamento è anche sinonimo di digitazione.

Potpourri, componimento musicale formato da diversi motivi di una o più opere; equivale a *centone* o *miscellanea.*

Postludio, brano di musica strumentale che fa seguito ad un componimento, a guisa di perorazione. Dicesi pure *postludio,* quel versetto, sviluppato più o meno ampiamente, che si esegue in Chiesa, coll'Organo, quando il canto fermo ha finito la sua parte.

Preludio, composizione musicale strumentale preposta all'Opera teatrale, da eseguirsi prima dell'alzata del sipario. Nel genere classico, il preludio precede la fuga. Può anche reggere da solo, come forma musicale indipendente. Dicesi pure *Preludio,* quel versetto, sviluppato più o meno ampiamente, che si eseguisce in Chiesa, coll'Organo, prima che il canto fermo cominci la sua parte.

Preparazione, processo d'armonia consistente nell'impiegare anticipatamente un suono che deve poi formare dissonanza in un accordo.

Presto, termine indicante il movimento molto vivo con cui devesi eseguire una composizione.

Principale, registro dell'Organo; produce il vero e proprio suono di questo strumento. Dicesi *principale di* 8 *piedi* quando i suoni corrispondono in effetto alle note scritte e ai tasti abbassati; *principale di* 4 *piedi,* quando i suoni corrispondono in effetto un'ottava sopra le note scritte; di 16 *piedi* quando i suoni corrispondono una ottava sotto.

Progressione, ripetizione reiterata di un medesimo passo. La progressione può essere tanto ascendente quanto discendente.

Punto, collocato dopo una nota od una pausa, la fa crescere della metà del suo valore; collocato sopra una nota, indica che deve essere eseguita *staccata.*

Punto coronato (vedi *Corona*).

Q

Quadriglia, danza figurata, divisa in più parti.

Quartetto, dicesi di qualunque composizione scritta per quattro voci o quattro strumenti. Col nome di quartetto s'intende però sempre parlare del quartetto clas-

sico, quello cioè scritto per due violini, viola e violoncello. La forma del quartetto classico è simile a quella della sonata o della sinfonia; consta di quattro tempi: *Allegro, Adagio, Scherzo* o *Minuetto* e *Finale.*

Quintaton, registro dell'Organo che ha il particolare caratteristico di far sentire oltre il suono principale anche la sua quinta, ma assai dolcemente.

Quintetto, composizione per cinque strumenti o cinque voci.

R

Rallentando, indica di rallentare il movimento di un pezzo di musica.

Rapsodia, Pezzo di musica composto con melodie di tradizione popolare nazionale. La sua forma è libera ed ammette tutti gli artifizî tecnici e tutte le bizzarrie artistiche.

Recitativo, discorso recitato sopra una intonazione musicale, senza rigore di tempo.

Regale, piccolo Organo portatile del secolo XV e XVI.

Re, nota musicale; secondo grado della scala naturale diatonica (scala in tono di *do* maggiore).

Registro, nell'Organo è un meccanismo per mezzo del quale l'aria viene fatta entrare in un dato ordine di canne, corrispondenti ad un determinato timbro di suono. Questo ordine di canne viene pure esso chiamato *registro,* con l'aggiunta però dell'indicazione diversa, secondo i suoni che le canne producono (registro di 8 piedi, di 16 piedi, registro di Flauto, di Bordone, ecc.). Se si tratta di voci, *registro* significa una serie di suoni, che si sviluppano in una data parte dell'Organo vocale. I registri della voce sono tre: *di petto, di mezzo* e *di testa.*

Regola dell'ottava, forma scolastica per accompagnare, o meglio, per armonizzare il *basso.*

Relativi, o *derivati,* diconsi i toni o le scale di modo minore.

Ricercare, antico nome della fuga, prima che questa prendesse la sua forma definita.

Rigaudon, antica danza d'origine francese, scritta in *tempo due quarti* o *a cappella,* e movimento vivo.

Rigo o *pentagramma,* gruppo di linee su cui si scrive la musica. Il rigo della musica moderna è composto di cinque linee, quello del canto fermo di quattro.

Ripieno, registro dell'Organo formato da parecchi ordini di canne le quali producono il suono principale e alcuni suoni armonici, dando nell'insieme quella maestà e quella grandiosità che sono proprie dell'Organo.

Risoluzione, movimento di una o più note verso altre note le quali ultime danno una sensazione di riposo.

Risposta, parte della Fuga che fa seguito al soggetto. In qualunque genere di musica, le *imitazioni* non sono altro che *risposte.*

Ritardo, nota che forma consonanza in un accordo e viene prolungata nell'accordo seguente, al quale essa nota non appartiene.

Ritmica, parte della musica che tratta del Ritmo.

Ritmo, ordine nella successione dei valori musicali (figure).

Ritornello, segno adoperato in musica per indicare che una parte della composizione va ripetuta.

Rivolto, cambiamento dell'ordine con cui sono disposti i suoni che compongono un accordo, in modo che ciascuno di essi venga a trovarsi successivamente nella parte più bassa.

Romanesca, danza d'origine romana, in *tempo tre quarti,* e movimento vivo.

Rondino, piccolo *Rondò.*

Rondò, forma di composizione musicale in movimento piuttosto allegro, la cui caratteristica è il ritorno del motivo principale dopo ciascun episodio.

Rubeba, strumento medioevale, a due corde.

S

Salicionale o *Flauto di salice,* registro dell'Organo che produce un suono simile a quello della Viola, ma molto più dolce e meno tagliente.

Salmo, versetto che si canta in Chiesa e che ha la sua origine dagli antichi canti della Bibbia.

Salmodia, arte con cui si suole cantare i salmi in Chiesa.

Saltarello, danza d'origine italiana, scritta in *tempo sei ottavi* e movimento vivo.

Salterio, antico strumento a più corde, chiamato dai greci *psalterion.*

Salto, dicesi di due suoni quando non si succedono per gradi congiunti; p. es.: salto di terza, di quarta, di ottava, ecc. ecc.

Sarabanda, danza d'origine spagnuola, in movimento molto lento.

Sarrusofono, strumento musicale di ottone, nel quale l'aria viene messa in vibrazione da un'ancia doppia: è di più specie, così da produrre le note basse, le intermedie oppure le alte.

Saxofono, strumento musicale di ottone, appartenente però alla famiglia dei clarinetti. Si suona con un bocchino fornito d'ancia ed è di diverse specie, di cui le principali sono: *soprano, contralto, tenore* e *baritono.*

Scala, successione di suoni per gradi congiunti. La scala, nel nostro attuale sistema musicale, può essere nel modo maggiore o nel modo minore, a seconda della diversa disposizione dei toni e dei semitoni. La scala è *diatonica* quando fra una nota e l'altra prevalgono gl'intervalli di un tono; *cromatica* o *semitonata* quando fra una nota e l'altra vi è sempre l'intervallo di un semitono.

Scena, parte dell'Opera in musica in cui si svolge l'azione. Nella scena prevale il recitativo, al quale fa seguito l'aria, il duetto, il concertato ecc.

Scherzo, forma di composizione sul genere del minuetto, ma in movimento molto vivo. Può essere in qualunque *tempo.*

Schottisch, danzas cozzese scritta in tempo binario e movimento vivo.

Semibreve, figura musicale che vale quattro quarti, ossia un intero. Nella musica moderna è la figura che ha maggior valore di tutte le altre.

Semibiscroma, figura musicale che vale la 64ª parte della *semibreve.*

Semicroma, figura musicale che vale la 16ª parte della *semibreve.*

Semiminima, figura musicale che vale la 4ª parte della *semibreve.*

Semitono, la più piccola distanza che può trovarsi fra due note vicine; è la metà di un tono.

Serenata, forma musicale simile al *notturno.*

Si, nota musicale; settimo grado della scala naturale diatonica (scala in tono di *do* maggiore).

Serie armonica, o *scala armonica,* successione di suoni le cui vibrazioni si trovano nelle proporzioni: 1, 2, 3, 4, 5, 6, ecc. ecc.

Sesquiàltera, registro dell'Organo, formato da due serie di canne le quali producono il 3° ed il 5° armonico del suono principale.

Siciliana, antica danza italiana in *tempo sei ottavi* o *dodici ottavi,* e movimento lento.

Silòfono, strumento composto di lamine o cilindri di legno, di diverse dimensioni, isolati uno dall'altro; percotendoli con apposito martelletto ne esce una specie di suono sordo, dato il numero ristretto di vibrazioni che può produrre il legno.

Sincope, dicesi di una nota che incomincia in un movimento debole della misura e si prolunga nel movimento forte successivo, anticipandone l'accento.

Sistro, strumento a percussione adoperato nelle bande e

qualche volta nelle orchestre; è formato da una serie di campanelli di diverse grandezze, fissati ad un'asta, i quali vengono messi in vibrazione con un martelletto di legno.

Sinfonia, componimento musicale in una o più parti, del genere della Sonata. Comporta più temi, episodi, ecc. ecc. e richiede quanto può venir suggerito dall'armonia e dal contrappunto. Può reggere a sè come pezzo di concerto, oppure viene preposta al melodramma. È l'*ouverture* dei francesi.

Soggetto, parte principale della Fuga. Con questo termine viene chiamato qualunque pensiero musicale o tema, il quale viene seguito dal suo sviluppo.

Sol, nota musicale: quinto grado della scala naturale diatonica (scala in tono di *do* maggiore).

Solfeggio, lettura musicale coll'impiego dei monosillabi *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La* e *Si*. Il solfeggio può essere parlato oppure cantato.

Sonata, composizione strumentale per soli strumenti a tastiera (pianoforte od organo) o per questi in unione ad uno strumento a corda. Le Sonate possono essere anche per strumenti a corda, soli, senza alcun accompagnamento, oppure in unione ad una parte di accompagnamento (Violino e Basso, Cello e Basso). La Sonata appartiene al genere di musica seria, da camera o da concerto. Consta di tre o quattro Tempi, come il quartetto, i quali devono avere fra di loro una certa proporzione, così nell'evidenza come nell'estensione, in modo da formare un complesso omogeneo. In senso generico, dicesi pure *Sonata* qualunque composizione musicale scritta per istrumento.

Sonometro, cassa di risonanza sopra la quale sono tese due corde di metallo o di minugia; serve per gli esperimenti d'acustica.

Soprano, categoria di voce, femminile, che produce le note più acute.

Sordino, piccolo apparecchio che si applica agli strumenti a corda, per velare il suono e diminuirne l'intensità. Per le stesse ragioni anche agli strumenti d'ottone si può applicare il sordino, il quale però è diverso da quello impiegato per gli strumenti a corda.

Sottodominante, nome che si dà al quarto grado della scala.

Spartito (vedi *Partitura*).

Spinetta, strumento a tastiera che precedette l'attuale pianoforte. In esso le corde venivano pizzicate con un becco di penna d'oca, fissato a ciascun tasto all'estremità opposta di quella dove veniva abbassato con le dita.

Staccato, espressione che indica di dover eseguire le note seccamente, come se fossero separate le une dalle altre con pause.

Stanghette, linee verticali che attraversano il rigo musicale e servono a dividere le misure una dall'altra.

Stretto, ultima parte della Fuga, e consiste nel ravvicinamento della risposta al soggetto. Dicesi anche *stretto* quando l'esecuzione di una composizione o di un passo qualsiasi viene fatta in movimento più veloce.

Strumento musicale, meccanismo o apparecchio atto a produrre suoni, determinati o indeterminati, e impiegato nella musica.

Strumentazione, studio che tratta la conoscenza degli strumenti e il modo d'impiegarli, sia isolatamente che collettivamente.

Strumentista, chi suona uno strumento.

Studio, Pezzo musicale che ha lo scopo di vincere difficoltà tecniche di uno strumento musicale, attraverso una forma artistica.

Suite, serie di più Pezzi musicali i quali per lo più vanno eseguiti uno dopo l'altro.

Suono, fenomeno del senso uditivo prodotto dalle vibrazioni di corpi elastici e trasmesso al nostro orecchio per mezzo dell'aria.

Suono armonico (vedi *Armonici, Ipertoni*).

T

Tambourin, danza francese in *tempo due quarti* e movimento vivace.

Tamburo, strumento a percussione. Consiste in un cilindro di legno o di metallo, chiuso ai due lati da due pelli tese, una delle quali viene percossa da due bacchette di legno.

Tam-tam, strumento a percussione. Consiste in una piastra circolare, di un composto metallico simile al bronzo, e viene percosso da apposita mazza.

Tarantella, danza italiana in *tempo sei ottavi* e movimento vivace.

Tasti, parti di strumenti musicali su cui si appoggiano le dita per produrre il suono.

Tastiera, parte dello strumento musicale su cui sono disposti i tasti.

Tèma, sinonimo di *soggetto*.

Tematico, dicesi di un componimento in cui predominano uno o più motivi determinati (temi).

Tempo, segno che si mette in principio di un Pezzo di musica, e indica il valore e la divisione che devono avere le battute o misure. *Tempo* significa anche la parte di una composizione (quartetto in tre tempi; sinfonia in quattro tempi, ecc. ecc.).

Tempo rubato, tempo dal ritmo incerto, un po' vacillante. L'esecuzione di un passo in *tempo rubato* deve suscitare un'immagine più vivente e poetica ma sempre regolare e sottomessa alle leggi del pensiero musicale; il ritmo e il valore relativo delle note non devono essere mai distrutti, non ostante i mutamenti apparenti e momentanei. Chopin (che non fu l'inventore del *rubato*) lo usò con maggior grazia di tutti.

Terzetto, composizione scritta per tre strumenti.

Terzina, gruppo di tre note o figure, il cui valore comples-

sivo corrisponde a quello di due dello stesso genere, o figurazione.

Terziana, registro dell'Organo formato da due serie di canne le quali producono il 5º ed il 6º armonico del suono principale.

Tesi, *thesis*, movimento, o tempo, forte delle misure.

Tètico, dicesi di quel ritmo che comincia sul primo movimento forte della battuta o misura.

Timbro (vedi *Colore del suono*).

Timpani, strumento musicale a percussione. È composto di due bacini semisferici di ottone o di rame, coperti da pelli tese, che vengono percosse da due piccole mazze. Il suono dei timpani è determinato.

Timpanon, strumento musicale, simile al salterio, portato in Europa ai tempi delle crociate e che lentamente e gradatamente diede origine al Pianoforte.

Tiorba, specie di liuto a doppio manico.

Toccata, sonata in un solo tempo, scritta per gli strumenti a tastiera.

Tonalità, maggiore o minor altezza di un determinato suono, chiamato tonica, il quale serve di base per l'impianto di un Pezzo di musica o di un motivo qualunque. La tonalità è il modo con cui i suoni, per le affinità naturali con cui sono collegati fra loro, si associano e si dispongono in varii rapporti determinati.

Tonale, dicesi di una serie di accordi o di passi, quando non escono dalla tonalità principale.

Tono, sinonimo di tonalità. — Unità di misura per calcolare la distanza fra due o più suoni. Il tono è composto di due semitoni. Due note si trovano fra di loro alla distanza di un tono, quando in mezzo vi può stare un suono intermedio.

Tremolo, ripetizione rapida di una medesima nota.

Trovatori, poeti-cantori vissuti fra i secoli XII e XIII in Provenza e in Italia. Cantavano e si accompagnavano da se stessi col liuto, *trovando* (cioè improvvi-

sando) poesia e musica, donde il nome di Trovatori. La loro poesia era di carattere lirico, ispirata unicamente all'amore e al culto per la donna.

Trovieri, poeti-cantori vissuti fra i secoli XII e XIII nella Francia settentrionale; differiscono dai Trovatori per il fatto che la loro poesia era epica: cantavano le *chansons de gestes.*

Triangolo, strumento musicale a percussione. Consiste in una verga d'acciaio piegata in forma di triangolo, e viene percossa con una verghetta dello stesso metallo: produce un suono indeterminato, acuto, come una specie di tintinnio.

Trillo, abbellimento musicale; consiste nella ripetizione rapida di due note vicine.

Trio, composizione che ha la stessa forma del Quartetto. Il trio si sottointende scritto per Violino, Violoncello, Pianoforte. Dicesi anche *trio* la seconda parte degli Scherzi, dei Minuetti, delle Marcie, Mazurche, ecc., perchè una volta veniva eseguita da tre strumenti o' tre voci.

Tromba, strumento musicale d'ottone; produce note acute e medie ed ha una discreta estensione. Per il suo timbro caratteristico è strumento di grande importanza nella musica orchestrale. È di varie specie.

Trombone, strumento musicale d'ottone; produce le note circa un'ottava sotto quelle della tromba.

U

Unda maris, *voce umana, voce celeste,* registro dell'Organo; ogni tasto corrisponde a due canne intonate inesattamente uguali e che producono perciò dei battimenti, dando un suono ondulato e tremolante, il quale imita lontanamente il tremolio, o meglio, l'ondulazione della voce umana.

Ut, nome dato dai francesi alla nota musicale *do*; anche anticamente il *do* veniva chiamato *ut.*

V

Valzer, danza di origine tedesca, scritta in *tempo tre quarti* e movimento vivace.

Vaudeville, specie di Operetta a base di ballabili e motivi popolari. La musica viene intercalata con la prosa.

Variazioni, cambiamenti tonali e ritmici cui si assoggetta un tema musicale.

Viella, antico strumento a corda, molto in voga nel secolo XII; le corde venivano poste in vibrazione da una ruota cosparsa di pece greca, messa in movimento dalla mano destra.

Villanella, specie di canzonetta con ritmo facile e frasi brevi.

Vina, specie di liuto.

Viola, strumento ad arco di dimensioni un po' più grandi del Violino; viene accordato una quinta sotto il Violino e si suona come quest'ultimo. Il suono della Viola è meno intenso di quello del Violino.

Viola d'amore, ha le dimensioni della Viola ordinaria e possiede, invece di quattro come la Viola, sette corde, le quali servono a produrre i suoni, ed altre sette corde collocate sotto la tastiera, le quali, essendo accordate all'unissono colle prime, vibrano per simpatia.

Viola da gamba, cosidetta dal modo con cui tenevasi dal sonatore; aveva sei corde: *re, sol, do, mi, la, re.* Oggi giorno non è più in uso. Dicesi pure *Viola da gamba* o semplicemente *Gamba* quel registro dell'Organo che produce un suono robusto, tagliente, e che vuole ricordare la Viola.

Viola pomposa, aveva dimensioni un po' più grandi della Viola moderna e possedeva cinque corde: *do, sol, re, la, mi.* Fu inventata da G. S. Bach verso il 1720; oggi giorno non è più in uso.

Violino, è il più acuto degli strumenti ad arco. Ha quattro

corde (*Sol, Re, La, Mi*). Per la sua sonorità e per la possibilità di eseguire qualunque passo, costituisce lo strumento più importante dell'orchestra.

Violoncello, strumento musicale ad arco, che produce le note un'ottava sotto la Viola. Ha quattro corde (*do, sol, re, la*). Nel quartetto ha la parte del basso, però per la sua grande estensione e per il timbro suo caratteristico, viene impiegato anche per le parti cantabili.

Virginale, specie di spinetta.

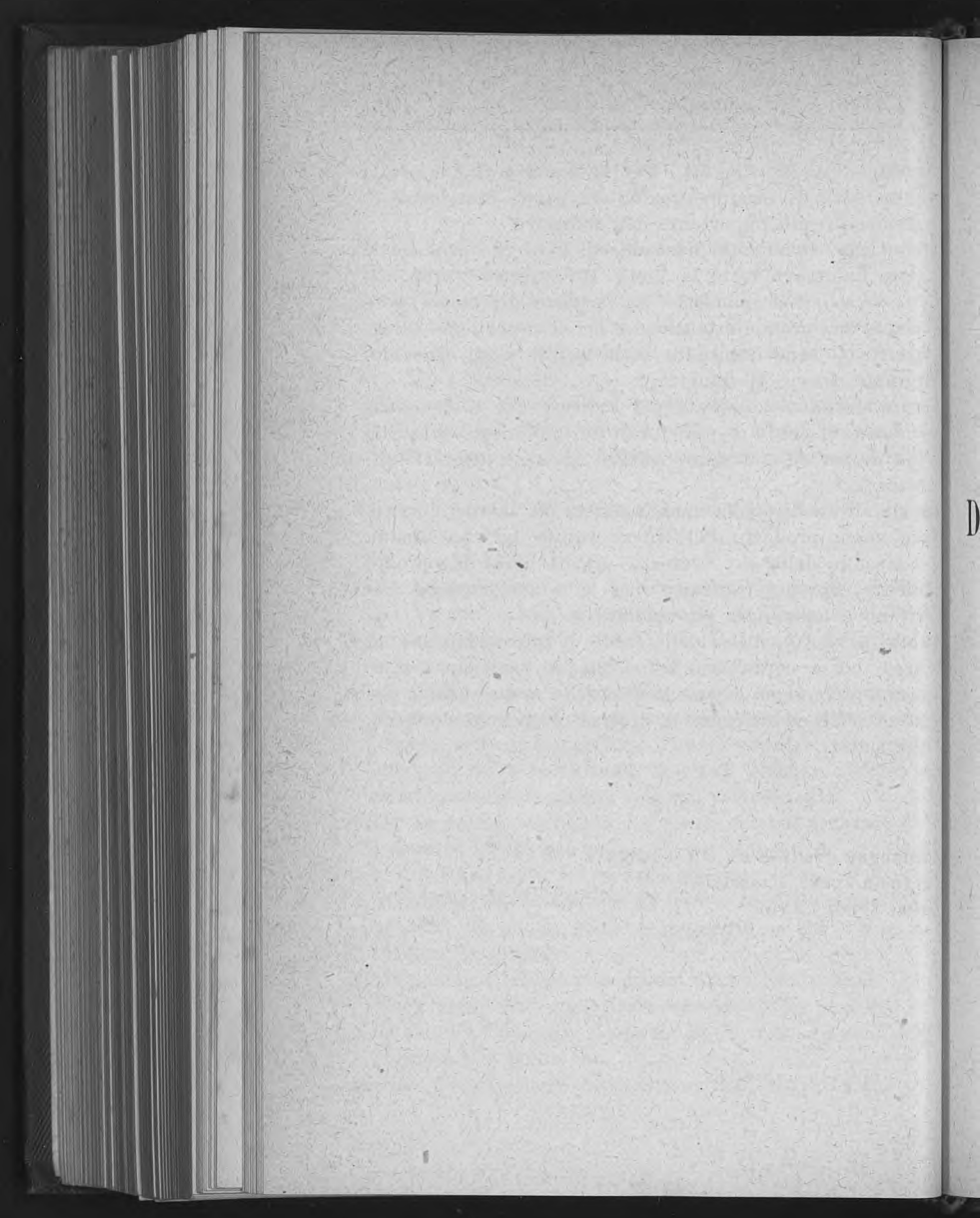
Vivace, termine adoperato per indicare che si deve aumentare il grado di velocità di un movimento musicale già di per sè concitato (Allegro vivace, Allegretto vivace, ecc.).

Vocale, dicesi di quella musica scritta per le voci.

Voce, suono prodotto dall'Organo vocale. La voce umana a seconda della sua acutezza prende nome di soprano, mezzo soprano, contralto (per le donne), tenore, baritono e basso (per gli uomini).

Vuoto (a vuoto), dicesi delle corde di uno strumento ad arco, od a corda senz'arco, quando vengono sonate senza premere su di esse le dita della mano sinistra per accorciarle ed ottenere le diverse gradazioni d'altezza dei suoni.

Z

Zampogna (vedi *Piva* o *Cornamusa*).
Zarzuela (vedi *Vaudeville*).
Zither (vedi *Cetra*).

DIZIONARIO DEI PRINCIPALI MUSICISTI

A

Adam Adolfo Carlo, celebre compositore di musica nato a Parigi nel 1803, morto nella stessa città nel 1856. Fra le numerose sue opere teatrali, vanno citate per la loro grazia e vivacità: *Se io fossi re*, *Giralda*, *Il birraio di Preston*, *La regina di un giorno*, ecc.

Adam de la Hale (oppure *de la Halle*), celebre trovatore nato in Arras (Francia) verso il 1240, morto in Napoli nel 1286; appartiene al novero di quei famosi trovatori i quali, oltre scrivere le melodie delle proprie canzoni, elaboravano pure la parte armonica. Lasciò parecchie pregevoli composizioni: *Ballate*, *Mottetti*, *Canzoni d'amore*, ecc.

Agazzari Agostino, uno fra i più rinomati musicisti del secolo XVII; allievo del Viadana, diede impulso al sistema armonico fondato sul basso continuo e ne pubblicò le teorie. Nacque in Siena nel 1578 e morì nella stessa città nel 1640.

Aguiari Lucrezia (soprannominata la *Bastardella*), celebre cantante, nata a Ferrara nel 1743, morta a Parma nel 1783. Dotata di un'estensione di voce fenomenale, trillava sul *fa* sopracuto e giungeva sino al *do* acutissimo con cinque tagli sopra il rigo.

Alberti Domenico, cantante, clavicembalista e compositore, nato a Venezia in data non precisata (1710 circa) e morto verso il 1740. A lui viene attribuita l'invenzione del *basso arpeggiato*, detto perciò *basso albertino*.

Alboni Marietta, rinomata cantante (contralto) nata a Cesena (Romagna) nel 1823, morta in Francia nel 1894. La sua bella voce aveva uno stile grandioso ed un ac-

cento potentemente drammatico, accompagnato da un'azione piena di calore. Studiò col Bertolotti e col Rossini; debuttò a Bologna nel 1842 e si ritirò dalla carriera teatrale nel 1854, dopo il suo matrimonio col conte Pepoli.

Allegri Gregorio, dopo il Palestrina fu uno dei più importanti compositori di musica sacra. Nacque in Roma nella seconda metà del secolo XVI e morì nel 1652. Lasciò numerose composizioni fra le quali un *Miserere*, che viene annualmente eseguito il giorno del mercoledì santo, nella Cappella Sistina.

Amati, famiglia cremonese di liutai, che godette una celebrità mondiale per i violini fabbricati nei secoli XVI e XVII. I più famosi Amati furono: Andrea (1540-1577), poi Antonio (1560-1630) e Girolamo (1556-1638), figli di Andrea, che lavorarono insieme; per ultimo Nicola (1596-1684) figlio di Girolamo, ritenuto il più celebre di tutta la famiglia Amati.

Ambrogio (Sant') Arcivescovo di Milano, nato a Treviri verso il 340 e morto a Milano nel 397. Fu uno dei più grandi Padri della Chiesa ed uno dei più insigni uomini del suo tempo. Modificò il sistema tonale dei greci e, ispirandosi all'arte di questo popolo, compose Inni per la Chiesa milanese.

Anerio Felice, nato in Roma verso il 1560 e morto nella stessa città verso il 1630, fu il successore del Palestrina nell'ufficio di compositore della Cappella pontificia. Lasciò numerose composizioni chiesastiche, parecchie delle quali si trovano ancora in manoscritto nella Basilica Vaticana e negli archivi di S. Maria in Vallicella, non essendo state pubblicate.

Anerio Giovanni Francesco, fratello minore di Felice, nato in Roma verso il 1567 e morto circa nel 1630, fu uno dei primi compositori italiani che cominciò a far uso delle *crome* e delle *semicrome*; ridusse da sei a quattro voci la *Messa di Papa Marcello* del Palestrina e lasciò

numerose composizioni: *Litanie, Salmi, Mottetti, Madrigali,* ecc.

Animuccia Giovanni, compositore di musica sacra, nato a Firenze verso il 1500, morto a Roma nel 1571, fu il predecessore del Palestrina nell'ufficio di maestro della Cappella pontificia. Scrisse le prime laudi spirituali per la Congregazione di S. Filippo Neri, Messe a più voci, Salmi, Mottetti, Madrigali ecc., e fu tra i primi che si staccò dalla scuola fiamminga, cercando, nelle sue composizioni, di collegare la frase musicale col senso delle parole.

Antegnati, celebri fabbricanti di organi che dimorarono in Brescia nel secolo XVI. Primo di essi fu Bartolomeo, poi vennero i suoi figli, fra i quali Giovanni Giacomo che si distinse particolarmente nell'arte del padre. La serie dei membri di questa gloriosa famiglia si chiude con Costanzo Antegnati, il quale fu pure compositore di musica ecclesiastica; oltre a parecchie Messe, Mottetti, ecc., scrisse un importante lavoro sull'Arte organaria che disgraziatamente sembra perduto.

Apolloni Vincenzo, compositore di opere teatrali nato a Vicenza nel 1822, morto nella stessa città nel 1889, scrisse l'*Adelchi, L'Ebreo, Pietro d'Abano, Il Conte di Königsmarsch* e *Gustavo Wasa,* ma di tutte queste opere gli diè fama e gli sopravvisse *L'Ebreo.*

Aristosseno, filosofo e musicista di Taranto, nato verso il 350 a. C., allievo di Aristotele, fu uno dei primi che scrissero sull'arte della musica. Dei molti suoi lavori ci rimasero gli *Elementi armonici* e gli *Elementi di ritmica.*

Aristotele, celebre filosofo greco nato in Stagira (Macedonia) nel 384 a. C., morto nel 322, fu discepolo di Platone e nei suoi lavori: *Problemata, Liber de arte poetica, Politica,* trattò anche della musica, considerando il potere morale di quest'arte sull'educazione e sul carattere.

Auber Daniele Francesco Spirito, illustre compositore di opere teatrali, nato a Caen nel 1782, morto a Parigi nel 1871, fu allievo del Cherubini e lasciò moltissime opere, fra le quali *La Muta di Portici*, il *Domino nero* e *Fra Diavolo*, che sono capolavori d'ispirazione.

B

Bach, nome di una famiglia tedesca, celebre nella storia musicale per aver fornito, durante due secoli circa, musicisti valorosi e d'ingegno.

Bach Giovanni Sebastiano, è il più grande della gloriosa dinastia musicale dei Bach. Nacque in Eisenach nel 1685, morì in Lipsia nel 1750. Fu celebre organista, clavicembalista e compositore molto fecondo; egli seppe, come nessun altro mai, esprimere i diversi sentimenti col mezzo della *fuga*. Scrisse *Cantate*, *Messe*, l'*Oratorio di Natale*, le *Passioni secondo S. Luca*, *S. Giovanni*, *S. Marco* e *S. Matteo*, oltre a numerosissima musica vocale da camera, composizioni per Organo, per Pianoforte, ecc.

Bach Carlo Filippo Emanuele, secondo figlio di Giovanni Sebastiano, nacque a Weimar nel 1714, morì in Amburgo nel 1788. Fu il più elegante pianista del suo tempo e scrisse *Cantate*, *Concerti*, *Quartetti*, *Sonate*, *Mottetti* e l'Oratorio *Gli Israeliti nel deserto*. Fu il creatore della forma della Sonata moderna ed esercitò grande influenza sul progresso dell'arte.

Bardi Giovanni, conte del Vernio, ricco, colto e nobile fiorentino; visse verso la fine del secolo XVI. In casa sua convenivano i musicisti più eletti di quell'epoca, allo scopo di trovare una più stretta relazione fra la poesia e la musica, ponendo così le basi dell'odierno melodramma.

Bazzini Antonio, violinista di grande fama e composi-

tore rinomato; nacque a Brescia nel 1818, morì a Milano nel 1897. Scrisse *Cantate*, *Ouvertures*, *Quartetti*, numerosissime composizioni da camera di grande pregio e l'opera *Euranda*. Dal 1882 fino all'anno in cui morì diresse il R. Conservatorio di musica di Milano.

Becker Giovanni, celebre violinista e impareggiabile interprete della musica classica da camera, nato a Mannheim nel 1833, morto nella stessa città nel 1884. Stabilitosi nel 1866 a Firenze, fondò il famoso quartetto, che prese il suo nome e che ebbe importanza mondiale.

Beethoven Lodovico (van) nacque a Bonn (Prussia) nel 1770, morì a Vienna nel 1827. Fu uno dei più grandi musicisti che siano esistiti e non a torto viene considerato il re della Sinfonia. Fu noto dapprima come pianista, in seguito si dedicò esclusivamente e indefessamente alla composizione, anche per il fatto che, dal 1800 circa, sentì i primi sintomi della malattia che più tardi doveva togliergli del tutto l'udito. Scrisse *Sonate*, *Quartetti*, *Trio*, *Messe*, *Ouvertures*, *Concerti*, *Romanze*, *Cantate*, ecc., e le famose nove *Sinfonie* che sono veri miracoli del genio melodico e strumentale; nel genere teatrale, l'opera *Fidelio* la quale, se pure non ebbe gran successo, fu però l'origine dell'opera tedesca, cui diede in seguito ulteriore sviluppo il Weber.

Beethoven fu compositore originalissimo e seppe creare una melodia nuova, emancipata da qualsiasi influenza esterna; la sua musica è immortale non solo, ma viene quasi tutta eseguita a differenza di quella di altri autori, anche rinomati, nota ed eseguita soltanto in parte.

Questo genio dell'arte musicale, oltre alla sordità che lo tormentò, soffrì per ristrettezze finanziarie e gravi dispiaceri di famiglia, per cui morì infelice come infelice era vissuto.

Bellini Vincenzo, compositore di musica fra i più celebri del secolo scorso, nato a Catania nel 1801, morto a

Puteaux, presso Parigi, nel 1835. Scrisse qualche *Romanza*, una *Sinfonia per orchestra*, due *Messe*, parecchi *Salmi*, una *Cantata*, le opere teatrali *Adelson e Salvini Bianca e Fernando, Il Pirata, La Straniera, Zaira, Capuleti e Montecchi, I Puritani, La Sonnambula, Giulietta e Romeo, Beatrice di Tenda* e la *Norma*, vero capolavoro per le sublimi ispirazioni, per lo stile nobile che suscitò dovunque un vero fanatismo. Il Bellini riformò il canto italiano e lo restituì alla sua primitiva semplicità ed espressione.

Bennet Guglielmo, pianista e compositore considerato come uno dei fondatori della scuola inglese. Nacque a Sheffield nel 1816, morì a Londra nel 1875.

Bergonzi Carlo, celebre liutaio cremonese; lavorò dal 1720 al 1750 e fu uno dei migliori allievi dello Stradivario. I suoi strumenti sono tenuti in gran pregio; nella fabbricazione dei contrabassi poi, si rese insuperabile.

Bériot Carlo Augusto (de), distinto violinista e compositore nato a Lovanio (Belgio) nel 1820, morto a Bruxelles nel 1870. Dotato di grande intuizione musicale, godette in arte un posto importante; esecutore pieno di sentimento, di eleganza e mirabilmente intonato, raccolse dovunque allori. Le sue composizioni per Violino sono molto apprezzate perchè serie e scritte in istile elevato e brioso; scrisse 7 *Concerti, Sonate, Duetti, Fantasie, Trio, Studi* ed un celebre *Metodo per Violino.*

Berlioz Ettore, compositore e scrittore, nato a Côte Saint-André (Isère) nel 1803, morto a Parigi nel 1869. Lasciò lavori molto pregevoli fra cui *La Dannazione di Faust* (leggenda drammatica), le opere *Benvenuto Cellini, Beatrice e Benedetto, I Trojani in Cartagine*, una *Trilogia sacra, Sinfonie, Ouvertures, Messe,* alcuni lavori di letteratura musicale ed il celebre *Trattato di orchestrazione.* Berlioz volle esprimere con gli strumenti ciò che solo può esprimere la parola e adottò il *motivo conduttore* (*leitmotiv* di Wagner) già iniziato da Beethoven.

Fu pure critico acuto e mordace, di idee originali e ardite.

Bernacchi Antonio, celebre musico soprano, nato a Bologna verso il 1690 e morto nel 1756. Dopo parecchi viaggi all'estero destando dovunque entusiasmo, ritornò a Bologna dove fondò una celebre scuola di canto.

Best Guglielmo Tomaso, il più rinomato organista d'Inghilterra; nacque a Carlisle nel 1826, morì a Liverpool nel 1897. Pubblicò lavori propri e di organisti classici.

Bizet Giorgio, compositore di grande ingegno, nato a Parigi nel 1838, morto a Bougival nel 1875. Scrisse *L'Arlesienne* (intermezzi ad un lavoro di Alfondo Daudet), parecchie *Ouvertures, Romanze,* composizioni varie per Pianoforte ed alcune opere teatrali, fra cui *I Pescatori di Perle* e la *Carmen*; quest'ultima è un vero capolavoro che tuttora sta facendo trionfalmente il giro di tutti i teatri del mondo.

Boccabadati Luigia, celebre cantante nata a Modena nel 1800, morta a Torino nel 1850. Valentissima interprete dei capolavori di Rossini, Donizetti ed altri compositori di quel tempo, era dotata d'una stupenda voce educata ad una scuola perfetta ed accoppiava a questa un profondo sentire drammatico.

Boccherini Luigi, nato a Lucca nel 1743, morto a Madrid nel 1805, fu celebre musicista, violoncellista ed il più grande compositore di musica strumentale del secolo XVIII. Scrisse 300 e più composizioni, divise in *Sonate, Duetti, Terzetti, Quartetti, Quintetti, Concerti, Sinfonie,* ecc., oltre ad uno *Stabat Mater,* gli Oratori *Giuseppe riconosciuto* e *Gioas re di Giuda, Messe, Cantate* ed altro. Tutte le composizioni di Boccherini vanno meritatamente lodate per grande originalità, ricchezza di melodia, squisita fattura, e possono rivaleggiare con le migliori creazioni dei classici tedeschi; questo compositore fu il primo a completare la forma

del Quartetto, a dare un carattere più determinato al Trio ed a creare il Quintetto.

Boezio Anicio Manlio Torquato Severino filosofo e musicista, fu seguace di Pitagora, cioè avversario delle teorie di Aristosseno. Oltre le *Consolazioni della filosofia* lasciò un'opera col titolo *De Musica* in cui comprendesi lo scibile di quest'arte secondo la tradizione greca. Nacque a Roma nel 470 e morì decapitato a Pavia nel 524 essendo caduto in disgrazia del re Teodorico, del quale fu dapprima consigliere e poi console.

Böhm Teobaldo, celebre flautista e compositore nato a Monaco nel 1794, morto nella stessa città nel 1881. Riformò e perfezionò il flauto con il sistema che porta il suo nome, e che venne generalmente adottato; scrisse Concerti, Variazioni, Fantasie, ecc., nonchè un opuscolo che tratta della costruzione del flauto.

Boieldieu Francesco Adriano, nato a Rouen nel 1775, morto a Jarcy, presso Grosbois, nel 1834, fu uno dei più rinomati maestri dell'opera comica francese. Fra le moltissime opere da lui composte meritano menzione *Zoraime et Zulnare, Il Califfo di Bagdad, Le Chaperon rouge, La Famille suisse* e infine la *Dama Bianca*, considerata il suo capolavoro.

Boito Arrigo, valente musicista e poeta, nato a Padova nel 1842, morto a Milano nel 1918. Scrisse le cantate *Il 24 giugno* 1860 e, in collaborazione con il Faccio, *Le sorelle d'Italia* e la famosa opera *Mefistofele*, la cui vasta e originale concezione dovette dallo stesso autore essere ridotta perchè lo spartito potesse trionfare come tuttora trionfa in tutti i teatri del mondo.

Artista di vasta e profonda coltura filosofica, il Boito è pure eccellente poeta e scrisse il *Libro di versi*, con la fiaba del *Re Orso*, i libretti delle opere *Mefistofele* (per se stesso), *Gioconda* (musicato dal Ponchielli), *Ero e Leandro* (per il Bottesini), *Amleto* (per il Faccio), *Un Tramonto* (per il Coronaro), *Otello* e *Falstaff* (per il Verdi) ed

altri ancora, fra cui alcuni sotto lo pseudonimo di Tobia Gorrio. Del Boito, il mondo musicale aspetta con vivo interesse, e da molti anni, l'opera *Nerone*, della quale però è stato soltanto pubblicato il libretto, scritto pure da lui, e che costituisce di per sè un magnifico lavoro.

Bononcini Giovanni Battista, compositore e violoncellista di merito, nato a Modena nel 1670 circa e morto in età assai avanzata. Scrisse *Sonate, Concerti, Sinfonie, Messe* e molte opere teatrali.

Bononcini Giovanni Maria, padre del precedente, importante compositore di musica strumentale e teorico, nato a Modena nel 1640, morto nella stessa città nel 1678. Scrisse *Sinfonie, Sonate, Madrigali*, ecc., ed un celebre trattato: *Il musico pratico*, in cui vengono eliminati gli antichi modi greci e ridotti definitivamente a due soli: il *maggiore* ed il *minore*, i quali costituiscono la tonalità moderna.

Bolzoni Giovanni, compositore e direttore d'orchestra nato a Parma nel 1841, morto a Torino nel 1918. Scrisse le opere *Il matrimonio civile, La stella delle Alpi, Jella*, e moltissima musica strumentale di squisita fattura. Fu per quasi trent'anni direttore del Liceo Musicale di Torino.

Bordogni Giulio Marco, rinomato tenore e maestro di canto nato a Gazzaniga presso Bergamo nel 1788, morto a Parigi nel 1856. Fece ottimi allievi e scrisse moltissimi Studi per lo sviluppo della voce, i quali sono tuttora generalmente adoperati.

Bossi Marco Enrico, organista di grande valore e compositore distinto e fecondo, nato a Salò sul lago di Garda nel 1861. Scrisse numerose composizioni per Organo, per Canto e per Pianoforte; fra i suoi ultimi lavori grandiosi vanno annoverati il *Cantico dei Cantici*, il *Paradiso perduto* e la *Giovanna d'Arco*. Attualmente dirige il Liceo musicale S. Cecilia di Roma.

Bottesini Giovanni, compositore e contrabassista, nato a

Crema nel 1823. Scrisse parecchie opere teatrali, tra le quali *Cristoforo Colombo*, l'*Assedio di Firenze*, *Ero e Leandro*, la *Regina di Nepal*; come contrabassista fu un artista impareggiabile, senza rivali, e si rese dovunque celebre perchè da quel poco grato istrumento seppe con la sua rara abilità trarne una voce e degli effetti da nessun altro ricavati. Morì, direttore del Conservatorio di Parma, nel 1889.

Braga Gaetano, compositore melodrammatico e celebre violoncellista, nato negli Abruzzi nel 1829, morto a Milano nel 1908. Scrisse parecchie opere teatrali, studi e composizioni per Violoncello e la famosa *Leggenda valacca*, che formò le delizie di tutti i dilettanti del mondo.

Brahms Giovanni, celebre compositore nato ad Amburgo nel 1833, morto a Vienna nel 1897. Scrisse molta musica in tutti i generi: *Lieder*, *Cantate*, *Sinfonie*, *Quartetti*, *Sonate*, un *Requiem*, ecc. Per il suo profondo sentire, la grandezza delle sue forme e dell'istrumentazione, per la novità della sua armonia e per il suo stile originale, egli è ritenuto il più insigne seguace di Beethoven e di Schumann.

Brambilla Marietta, rinomata cantante, nata a Cassano d'Adda nel 1807, morta a Milano nel 1875.

Briccialdi Giulio, nato a Terni nel 1818, morto a Firenze nel 1881. Fu uno dei più celebri concertisti di flauto, e scrisse parecchia musica per questo strumento.

Bülow Hans (von), pianista e compositore, direttore d'orchestra, nato a Dresda nel 1830, morto al Cairo d'Egitto nel 1894. Scrisse parecchie composizioni di genere vocale e strumentale, opere didattiche, ecc., ma si distinse particolarmente come direttore d'orchestra e ciò per il suo grande talento d'interprete e per la sua originalità e poderosa memoria.

Busoni Ferruccio Benvenuto, pianista e compositore, nato ad Empoli nel 1866. Ottiene tuttora e dovunque

bellissimi successi come concertista ed è uno dei pochi musicisti italiani che coltivano la composizione strumentale nelle sue antiche forme classiche.

C

Caccini Giulio, detto *Giulio Romano,* cantore e compositore, nato a Roma nel 1545, morto nel 1620 circa. Fu uno dei primi ad iniziare il *recitativo,* la melodia con l'accompagnamento ed il melodramma. Musicò, con il Peri, la *Dafne* del Rinuccini, che fu rappresentata con successo in casa del Conte Corsi, a Firenze, nel 1594, e che è la prima opera teatrale venuta alla luce. Scrisse poi da solo l'opera *Euridice, Il combattimento di Apolline col serpente, Il rapimento di Cefalo,* ed altri lavori, fra cui Madrigali, Sonetti, ecc.

Caffarelli, famoso cantante evirato, il cui vero nome era Gaetano Maiorano, nato a Bari nel 1703, morto a S. Dorato presso Napoli nel 1783. Fu molto ricercato e cantò nelle principali città d'Europa con grande successo.

Cagnoni Antonio, compositore nato a Godiasco, presso Voghera, nel 1828, morto a Bergamo nel 1896. I migliori suoi lavori melodrammatici sono le opere semiserie *Claudia* e *Papà Martin.*

Caldara Antonio, celebre compositore di musica sacra e teatrale, nato a Venezia nel 1671 e morto nella stessa città nel 1714. Scrisse numerose opere teatrali, moltissima e ottima musica sacra e da camera.

Carafa di Colobrano Michele, compositore nato a Napoli nel 1787, morto a Parigi nel 1872. Scrisse numerosissime opere teatrali fra cui *Solitario* e *Masaniello,* che sono le più popolari ed ebbero maggior incontro. Lasciò pure molte composizioni per canto e pianoforte, Cantate, musica sacra, ecc., e fu professore di contrappunto e composizione nel Conservatorio di Parigi.

Carissimi Gian Giacomo, famoso compositore e maestro di canto nato a Marino presso Roma nel 1604, morto a Roma nel 1674. Unitamente al Caccini fondò le prime scuole di canto in cui la voce fu studiata come vero e proprio strumento musicale e con criteri giusti. Diede grande incremento alla Cantata e all'Oratorio perfezionandone le forme, e scrisse *Messe, Mottetti, Concerti sacri, Arie da camera, Scherzi comici*, Oratori fra cui *Il sacrificio di Jefte* ed il *Giudizio di Salomone*, che sono veri capolavori.

Casella, fu uno dei più antichi compositori di musica italiani. Nacque verso il 1250, secondo alcuni a Pistoia, secondo altri a Firenze, e morì nel 1300. Fu maestro nelle discipline musicali di Dante Alighieri, il quale lo menziona con grande lode nel Canto II del Purgatorio. Il Casella è autore di *Laudi spirituali* e di altre composizioni.

Catalani Alfredo, compositore, nato a Lucca nel 1854, morto a Milano nel 1893. Scrisse molta musica da camera di squisita e aristocratica fattura, e le opere *Elda, Dejanice, Edmea, Loreley* (notevole rimaneggiamento dell'*Edmea*) e la *Wally*; queste due ultime rappresentate tuttora con successo. Allievo del Conservatorio di Milano, il Catalani fu in seguito uno dei più distinti professori del Conservatorio stesso.

Cavalli Francesco, organista e compositore nato a Venezia nel 1599, morto nella stessa città nel 1676. Cambiò il suo vero nome (Pier Francesco Caletti-Bruni) con quello di Cavalli in omaggio al suo benefattore, così chiamato. Fu allievo e seguace del geniale Monteverdi ed ebbe il merito di aver dato nelle sue opere una forma più elegante all'*aria*. Scrisse musica sacra e numerose opere teatrali, una quarantina circa.

Cavalieri De Emilio (Emilio del Cavaliere), nato in Roma verso il 1550, morto nel 1599, fu uno dei creatori dello stile musicale moderno ed uno dei primi che aggiunse

alle voci un accompagnamento d'istrumenti propriamente detto, affatto diverso dalla parte vocale. Pose in musica *Il Satiro* la *Disperazione di Fileno* e il *Giuoco della cieca*, in istile monodico vocale con accompagnamento di Basso continuo. L'ultimo suo lavoro fu l'Oratorio *La rappresentazione di anima e di corpo*, eseguito in Roma, nella chiesa S. Maria della Vallicella, dopo la sua morte.

Charpentier Marc'Antonio, uno dei primi compositori drammatici francesi; nacque a Parigi nel 1634, morì nella stessa città nel 1702. Scrisse 15 opere teatrali, fra cui *Circé*, *Acteon*, *Médée*, ecc., e parecchia musica sacra, *Intermezzi* e *Pastorali*.

Cherubini Maria Luigi, compositore celebre e il più erudito fra i musicisti italiani; nacque a Firenze nel 1760, morì a Parigi nel 1842 dopo d'essere stato Direttore di quel Conservatorio. Scrisse molte opere teatrali fra cui *Le due giornate*, *Faniska*, *Medea*, *Lodoiska*, *Anacreonte*, che sono le più rinomate; la *Messa in fa* e il *Requiem*: due veri capolavori; *Cantate*, *Oratori*, *Mottetti*, *Quartetti*, *Romanze*, ecc., ed un *Trattato di Contrappunto* (che taluni vogliono compilato dal suo insigne alunno Halevy) il quale va per le mani di tutti gli studenti di composizione. Il Cherubini esercitò una grande influenza artistica, specialmente in Francia, e tutti i suoi lavori si distinguono per la nobiltà del concetto, per la forma elevata e per l'armonizzazione originale, corretta e profonda.

Chilesotti Oscar, distinto musicologo nato a Bassano nel 1848, morto ivi nel 1916. Dottore in legge, e al tempo stesso profondo e coltissimo musicista, rese un inestimabile servizio all'arte trascrivendo numerosissime composizioni di maestri italiani dei secoli XV, XVI e XVII. Pubblicò molti altri lavori eruditi ed utilissimi, di indole estetica, storica e biografica.

Chopin Federico Francesco, pianista e compositore, nato

presso Varsavia nel 1810, morto a Parigi nel 1849. Fu un vero poeta della musica e le sue composizioni hanno uno stile originale unico, nel quale predomina oltre ad' una grazia e ad un'eleganza aristocratica, una potenzialità espressiva soavemente malinconica, passionale ed elegiaca, non di rado evanescente e ideale per il carattere indefinito dei ritmi. Pianista e interprete perfetto, acquistò moltissima fama e fu ricercatissimo da tutta l'aristocrazia parigina. Le sue numerose composizioni sono quasi tutte per pianoforte ed occupano uno dei primi posti nel repertorio di tutti i pianisti.

Cimarosa Domenico, compositore, nato ad Aversa in Terra di Lavoro nel 1749, morto a Venezia nel 1801. Scrisse circa 80 opere, *Oratori*, *Cantate*, *Messe*, *Sinfonie*, *Mottetti*, *Arie*, ecc. Genio originale e fecondo, fu uno dei primi ad introdurre i terzetti ed i quartetti nel corso delle opere; diede pure un forte impulso al genere dell'opera buffa. Fra le sue opere teatrali vanno particolarmente ricordate le *Astuzie femminili*, *Giannina e Bernardone*, *Orazi e Curiazi* ed infine il *Matrimonio segreto*, vero capolavoro, che costituisce il tipo più nobile della commedia musicale del secolo XVIII e che viene rappresentata ancora oggi giorno con esito felice.

Clementi Muzio, pianista e compositore nato a Roma nel 1752, morto presso Londra nel 1832. Scrisse numerose composizioni: *Sonate*, *Sinfonie*, *Preludi*, ecc., e quel famoso *Gradus ad Parnassum* (cento studi) che viene generalmente adoperato e con grande efficacia nello studio del pianoforte. Concertista distinto, fu pure ottimo insegnante e dalla sua scuola uscirono i più celebri pianisti dell'epoca: Cramer, Field, Bertini, Kalkbrenner, Moscheles. Spetta al Clementi il merito di aver portato il meccanismo del pianoforte ad un grado di difficoltà non raggiunto fino allora e di averne stabilito i principî della digitazione.

Coccia Carlo, compositore nato a Napoli nel 1782, morto

a Novara nel 1873. Scrisse musica sacra, *Inni, Duetti* e moltissime opere teatrali, fra cui *Maria Stuarda* per il Teatro Reale di Londra.

Colonne Edoardo, celebre maestro concertatore e direttore d'orchestra, nato a Bordeaux nel 1838, morto presso Parigi nel 1910.

Coppola Pietro Antonio, compositore nato in Sicilia nel 1793, morto nel 1877. Scrisse molte opere teatrali, fra cui *Nina pazza per amore,* che ebbe maggior successo di tutte le altre e che gli valse una grande popolarità.

Corelli Arcangelo, compositore di musica, uno dei primi concertisti di violino; nacque a Fusignano presso Imola nel 1653, morì a Roma nel 1713, dove ebbe sepoltura nel Pantheon accanto a Raffaello. Portò grandi innovazioni nella tecnica del Violino e può essere considerato come il fondatore della scuola dei violinisti italiani. Come compositore fu originale ed elegante e creò in gran parte la forma della musica strumentale moderna. Scrisse *Sonate, Capricci, Concerti,* ecc.

Couperin Francesco, celebre clavicembalista, organista e compositore nato a Parigi nel 1668, morto nella stessa città nel 1733. Le sue numerose composizioni prendono nella storia della musica un posto molto importante; di stile puro, esse spiccano per l'originalità del pensiero e per la perfetta fattura.

Cramer Giovanni Battista, uno dei più celebri pianisti e maestri di pianoforte, nato a Mannheim nel 1771, morto a Kensington (Londra) nel 1858. Scrisse numerose composizioni, specialmente per Pianoforte, fra le quali i celebri 84 Studi, che sono tuttora generalmente adoperati, per la loro grande utilità nello sviluppo della tecnica.

Crescentini Girolamo, rinomato cantante e compositore nato presso Urbino nel 1766, morto a Napoli nel 1846. Come cantante fu uno degli ultimi sopranisti italiani; ad una potente e splendida voce accoppiava una rara

agilità, un sentimento profondo ed un completo possesso di scena. È autore di parecchie composizioni fra cui ottimi Solfeggi e Vocalizzi.

Cristofori Bartolomeo, nato a Padova nel 1653, morto a Firenze nel 1731, inventò (circa nel 1711) il clavicembalo a martelli, sostituì cioè le linguette di penna, che pizzicavano le corde, con i martelletti i quali avevano la proprietà di rendere i suoni *piano* e *forte*: donde il nome di *clavicembalo* col *piano* e *forte*, che poi, per brevità, divenne il moderno *pianoforte*.

Croce Giovanni, compositore di musica, nato a Chioggia nel 1560, morto ad Augusta nel 1609, fu uno dei più rinomati maestri della scuola veneziana ed è noverato fra quelli che diedero impulso al genere cromatico ed alle modulazioni transitonali. Scrisse *Sonate*, *Madrigali*, *Canzoni*, *Messe*, *Salmi*, *Mottetti*, ecc.

Czerny Carlo, pedagogo di pianoforte, nato a Vienna nel 1791, morto nella stessa città nel 1857. Fu allievo di Beethoven e maestro di List; scrisse più di 1000 lavori fra cui un'infinità di *Studi*, i quali hanno un'utilità indiscutibile nell'insegnamento del pianoforte.

D

Dall'Argine Costantino, compositore di musica nato a Parma ne 11842, morto a Milano nel 1877. Scrisse qualche opera, ma è conosciuto specialmente per i suoi balli teatrali, fra cui il *Brahma*, che è il più noto.

Daniello Arnaldo, famoso trovatore provenzale, nato in Dordogna; visse nella seconda metà del 1100 e il principio del 1200.

David Ferdinando, celebre violinista nato in Amburgo nel 1810, morto in Svizzera nel 1873. Diede concerti nelle principali città d'Europa con successo e scrisse parecchia musica per Violino.

Davidoff Carlo, violoncellista di grande forza e valente compositore di musica per violoncello; nato a Goldingen (Curlandia) nel 1838, morto a Pietroburgo nel 1889. Fu dapprima professore di violoncello nel Conservatorio di Lipsia; in seguito, dopo d'aver dato concerti nelle principali città dell'Europa, destando dovunque entusiasmo, venne nominato professore nel conservatorio di Pietroburgo e primo violoncello della Cappella di Corte.

Debussy Claudio, distinto compositore, nato in Saint Germain nel 1862, morto a Parigi nel 1918. È capo di una nuova scuola che sorse in Francia sotto il nome di *Impressionismo musicale*. Questa scuola, ribellatasi al wagnerismo invadente l'Europa, volle contrapporre un'arte d'impulso e di pura impressione, libera da ogni formula estetica e da ogni norma preconcetta. Questa forma d'arte consiste nell'espressione spontanea dell'impressione semplice e naturale che il musicista riceve dagli stimoli degli avvenimenti esteriori. Debussy fu molto discusso e criticato, ma egli continua da solo, imperterrito, la sua via, sebbene ora d'intorno a lui si sia raggruppata una discreta serie di seguaci, ammiratori del suo stile che, malgrado tutto, è fine ed aristocratico. Scrisse il dramma lirico *Pelléas et Mélisande*, molta musica sinfonica, composizioni per canto, per pianoforte, ecc.

Delle Sedie Enrico, celebre cantante e professore di canto, nato a Livorno nel 1826, morto presso Parigi nel 1908. Scrisse pure due eccellenti trattati sul canto, i quali formano un vero manuale enciclopedico per i cantanti.

Della Viola Alfonso, nato a Ferrara verso il 1508, morto nel 1570, fu uno dei primi musicisti che tentò di unire convenientemente la musica al dramma. Scrisse alcuni lavori nello stile madrigalesco, fra cui il dramma cantato *Obreeche*, la pastorale il *Sacrifizio*, l'altra pastorale l'*Arethusa*; compose pure molti *Madrigali* a 5 voci.

Denza Luigi, nato a Castellammare di Stabbia nel 1846,

morto a Londra nel 1922. Compositore di musica vocale da camera, ebbe ai suoi tempi una fama mondiale; tutte le sue melodie sono originali, graziose e ricche d'ispirazione.

De Rore, vedi **Rore.**

Després Josquin, il più celebre di tutti i contrappuntisti fiamminghi, nato a Cambrai fra il 1440 e il 1450, morto a Condé nel 1521. Scrisse *Messe, Mottetti, Salmi*, ed altre composizioni che però sono poco conosciute.

Donato Baldassarre, contrappuntista, nato a Venezia nel 1510, morto nella stessa città nel 1603, fu successore allo Zarlino quale maestro di Cappella a S. Marco. Scrisse musica religiosa, *Madrigali, Villanelle*, ecc., tutte composizioni che si distinguono per la loro spiccata originalità e chiarezza ritmica.

Donizetti Gaetano, celebre compositore di musica drammatica che con il Bellini e il Rossini formò la triade degli immortali operisti italiani della prima metà del secolo XIX. Nacque a Bergamo nel 1798 e morì nella stessa città nel 1848 dopo che una paralisi gli spense completamente l'intelligenza sin dal 1845. Scrisse 70 opere, fra le quali vanno particolarmente annoverate, per la ricchezza d'ispirazione e per la condotta dell'armonia, *Don Pasquale, Linda di Chamounix, Lucrezia Borgia*, l'*Elisir d'amore, Lucia di Lammermoor, Don Sebastiano, La Favorita, Poliuto*; compose inoltre *Cantate, Quartetti, Sonate*, ecc.

Dotzauer Giusto Giovanni Federico, rinomato violoncellista nato ad Hasselrieth nel 1783, morto a Dresda nel 1860; scrisse molta musica per violoncello, tuttora adoperata nell'insegnamento.

Dufay Guglielmo, celebre musicista fiammingo vissuto dal 1400 al 1474 circa. Ebbe molta influenza sul miglioramento della musica di quell'epoca; abolì le successioni di ottave, di quinte e gli unissoni, purificando così l'armonia, e introdusse la preparazione delle dis-

sonanze. Scrisse pure *Messe, Mottetti, Canzoni, Inni,* ecc.

Duport Giovanni Luigi, rinomato violoncellista nato a Parigi nel 1749, morto nella stessa città nel 1819. Fu esecutore di grande tecnica e potente cavata; scrisse diverse composizioni per violoncello, fra cui un *Metodo* buono ed utile, usato tuttora.

Duprez Gilberto Luigi, tenore celeberrimo nato a Parigi nel 1806, morto nella stessa città nel 1896; scrisse musica da chiesa e parecchie opere didattiche per canto.

Durante Francesco, nato a Frattamaggiore (Napoli) nel 1684, morto a Napoli nel 1755, fu uno dei più celebri maestri di quella scuola napoletana della quale fecero parte i più valenti compositori di musica del secolo XVIII. Compositore classico severo, corretto, pieno di espressione, scrisse composizioni per clavicembalo, musica diversa da camera e numerosissima musica sacra. Fu allievo dello Scarlatti e maestro del Pergolesi, Paisiello, Jommelli, Piccinni, Sacchini, Guglielmi, Vinci, Fenaroli ed altri ottimi musicisti.

Dussek Giovanni Ladislao, nato in Boemia nel 1761 morto presso Parigi nel 1812. Celebre pianista, e compositore; fu uno dei primi concertisti che seppe far cantare il pianoforte. Il suo stile largo e potente, il modo di sonare netto e delicato gli procurarono dovunque entusiastiche accoglienze. Scrisse *Oratori, Sonate* e *Sonatine* per Pianoforte, ecc. ecc.

Dvorák Antonio, importante compositore boemo dell'epoca presente, nato a Mühlhausen (Boemia) nel 1841, morto nel 1904. Scrisse *Sinfonie, Quartetti, Cantate,* numerosa musica da camera di tutti i generi, parecchie opere teatrali, ecc. In tutte le sue composizioni, che sono molto originali, domina il carattere tonale e ritmico della musica slava.

E

Elgar (Sir) Edoardo, nato a Broadheath, presso Worcester, nel 1857 è il primo fra i musicisti e compositori inglesi viventi. Si dedica particolarmente alla composizione, ma è pure violinista, distinto organista, letterato e cultore appassionato e competente di scienze naturali. Scrisse *Oratori, Cantate, Sinfonie, Variazioni* ed altri pezzi per orchestra, composizioni per Organo, per istrumenti ad arco, *Lieder*, ecc., tutte composizioni originalissime, egregiamente elaborate, ricche di melodia calda, espressiva e sapientemente condotta.

Erard Sebastiano, celebre fabbricante di pianoforti, nato a Strasburgo nel 1752, morto a Passy (Francia) nel 1831. Costruì strumenti perfetti e inventò il cosidetto *doppio scappamento* (meccanica a ripetizione). I suoi discendenti continuarono la fabbrica senza interruzione, e tuttora la Casa Erard di Parigi gode una rinomanza mondiale e costruisce sempre istrumenti perfettissimi sotto ogni riguardo. Un altro Erard, Giovanni Battista, inventò nel 1811 l'arpa a doppio movimento.

Ernst Enrico Guglielmo, violinista e compositore nato a Brünn nel 1814, morto a Nizza nel 1865. Fu esecutore di una tecnica mirabile, che si rivela anche nelle sue composizioni, e scrisse molta musica, tuttora adoperata dai buoni violinisti.

Euclide, è fra tutti gli antichi teorici musicali il primo il quale abbia trattato con certo ordine della parte matematica dei suoni. Nacque verso il 300 a. C. pare in Egitto; fu allievo di Platone e scrisse opere trattando dei suoni, degl'intervalli, dei sistemi ecc.

F

Faccio Franco, nato a Verona nel 1840, morto a Monza nel 1891, fu uno dei più valenti direttori d'orchestra del

suo tempo. Scrisse pure *Sinfonie, Musica vocale da camera, Quartetti* e qualche opera teatrale.

Farinelli, famoso cantante evirato, il cui vero nome era Broschi Carlo, nato a Napoli nel 1705, morto a Bologna nel 1782. Fu allievo del Porpora ed ottenne in tutte le principali città d'Europa clamorosi successi.

Fetis Francesco, compositore, teorico, storico, biografo, nato a Mons nel 1784, morto a Bruxelles nel 1871. Artista di grande ingegno e attività, scrisse opere teatrali, *Cantate, Sinfonie*, ecc., ma i suoi lavori più importanti sono la *Storia generale della musica*, opera che la morte gl'impedì di ultimare, e la *Biografia universale dei musicisti.*

Fioravanti Valentino, uno tra i migliori compositori di opera buffa della vecchia scuola, nato a Roma nel 1770, morto a Capua nel 1837. Scrisse circa una trentina di opere.

Florimo Francesco, distinto musicista, storiografo e maestro di canto nato in Calabria nel 1800, morto a Napoli nel 1888. Fu intimo amico di Bellini, del quale scrisse una biografia minutissima.

Flotow Federico, compositore, nato a Teutendorf nel 1812, morto a Darmstadt nel 1883. Scrisse musica orchestrale, da camera e parecchie opere teatrali, fra cui vanno annoverate, per lo stile melodico originale, *Marta, Alessandro Stradella, L'anima in pena*, l'*Ombra.*

Foroni Jacopo, distintissimo compositore e direttore di orchestra nato in Valeggio nel 1825, morto a Stoccolma nel 1858. Dotato di ingegno precoce e di non comune ingegno musicale, fu già nella sua prima giovinezza un ottimo pianista e profondo contrappuntista. Scrisse opere teatrali e *Sinfonie*, fra le quali quella conosciutissima in *do minore*, che per l'originalità dei temi, purezza della strumentazione e novità dell'armonizzazione può gareggiare con i lavori più celebri dei grandi sinfonisti tedeschi.

Franchetti barone Alberto, compositore, nato a Torino nel 1860. Scrisse una *Sinfonia*, che è un vero lavoro di polso, e le opere teatrali *Asrael*, *Cristoforo Colombo*, *Fior d'Alpe*, il *Signor di Pourceaugnac* e *Germania*, rivelando in tutte le sue composizioni una profonda conoscenza della tecnica.

Franck Cesare Augusto, compositore e organista di grande merito, nato a Liegi nel 1822, morto a Parigi nel 1890. Scrisse parecchi Oratori, lavori sinfonici, Trii, musica vocale, per organo, pianoforte, ecc., tutte composizioni pregevoli per la loro originalità e struttura e che vengono sempre eseguite e gustate.

Franz Roberto, compositore nato in Halle nel 1815, morto nella stessa città nel 1892. Scrisse musica sacra, *Corali*, *Quartetti per voci*, ecc., ed una lunga serie di splendidi *Lieder*, che hanno molta popolarità in Germania. Tutte le sue composizioni hanno ricchezza e originalità di melodia oltre ad una sapiente elaborazione.

Frescobaldi Girolamo, valente organista e compositore, nato a Ferrara nel 1583, morto a Roma nel 1644. Scrisse *Mottetti*, *Canzoni polifoniche*, *Madrigali* e numerose composizioni per organo e per clavicembalo. Tutta la sua musica si distingue per la purezza dell'armonia, per le modulazioni gradevoli e per la dolcezza della melodia. Fu un potente contrappuntista, perfezionò la *fuga* e la trattò da grande maestro.

Frezzolini Erminia, famosa cantante nata in Orvieto nel 1818, morta a Parigi nel 1884. Per la purezza e soavità della sua voce, per l'espressione efficace e per la sua grande arte musicale e drammatica ebbe trionfi in tutte le principali città d'Europa e d'America. Il Verdi scrisse per lei *I Lombardi alla prima crociata*.

Fumagalli Adolfo, celebre pianista nato a Inzago (Milano) nel 1828, morto a Firenze nel 1856. Esecutore eccezionale, fece la carriera del concertista e fu accla-

matissimo dovunque, per il suo modo di sonare brillante e impeccabile e per il suo straordinario meccanismo, superato soltanto da Liszt. Scrisse parecchie composizioni per pianoforte. Della stessa famiglia Fumagalli vanno pure annoverati Luca, Disma e Polibio, tutti distinti pianisti.

Fux Giovanni Giuseppe, compositore e valente teorico. nato a Hirtenfeld nel 1660, morto nel 1741. Scrisse opere teatrali, musica sacra, parecchi Oratori ed un trattato di contrappunto che è forse il migliore che si conosca.

G

Gabrieli Andrea e Giovanni, zio e nipote, entrambi organisti e compositori della basilica di S. Marco a Venezia. Nacquero in questa città, il primo nel 1510, il secondo nel 1557; l'Andrea morì nel 1586 e Giovanni nel 1612. Scrissero entrambi moltissime composizioni così di musica vocale come strumentale, nel genere dei *Mottetti*, *Madrigali*, *Messe*, *Canzoni sacre*, *Canti concertati*, *Sinfonie sacre* (da 6 a 16 parti, per voci o strumenti). *Canzoni* e *Sonate* da 3 a 22 voci, ecc.

Galletti Isabella, celebre cantante nata a Bologna nel 1835, morta a Milano nel 1901. Brillò nei principali teatri d'Europa per la bellezza magica della sua voce e per la perfezione della sua arte.

Galuppi Baldassare (detto il Buranello) nato nell'isola di Burano nel 1706, morto a Venezia nel 1784. Clavicembalista, organista e compositore fecondissimo; scrisse molte opere teatrali, musica ecclesiastica e da camera. Tutti i suoi lavori sono originali, ricchi di brio e graziosi nella forma.

Garcia Manoel, padre, celebre tenore e maestro di canto, nato a Siviglia nel 1775, morto a Parigi nel 1832. Suo

figlio Manoel, le sue figlie Maria Malibran e Paolina Viardot, nonchè molti altri celebri cantanti si perfezionarono alla sua scuola.

Garcia Manoel figlio, cantante e compositore, nato a Madrid nel 1805, morto a Londra nel 1906 superando i cent'anni d'età. Fece allievi rinomatissimi, scrisse parecchie opere ed un eccellente Metodo di canto, forse (dopo quelli del Delle Sedie) il migliore che sia stato fatto finora. È l'inventore del *laringoscopio.*

Gasparini Francesco, compositore e teorico valente, nato presso Lucca nel 1668, morto a Roma nel 1737. Scrisse musica teatrale, sacra, ed un ottimo trattato d'armonia; fu insegnante apprezzatissimo ed ebbe fra i suoi discepoli Benedetto Marcello.

Gasparo da Salò (Gasparo Bertolotti), liutaio, nato a Salò (Lago di Garda) nella prima metà del secolo XVI. Stabilitosi in Brescia, lavorò tra gli anni 1560 e 1615; di lui si hanno i primi violini italiani, fabbricati però in numero limitato, mentre si conoscono in maggior copia delle eccellenti viole e viole da gamba.

Gesualdo Carlo (Principe di Venosa), nato verso il 1548, morto nel 1614, fu uno dei più felici scrittori di Madrigali che avesse l'Italia. Nelle sue composizioni vi predomina l'espressione patetica e passionale, mai disgiunta però dall'eleganza classica dell'arte del contrappunto.

Gevaert Francesco Augusto, compositore, teorico e scrittore eruditissimo, nato in Huysse (Fiandra) nel 1828, morto a Bruxelles nel 1908. Scrisse alcune opere teatrali, opere teoriche e storiche di gran pregio ed il famoso *Gran trattato di strumentazione moderna.* Fu direttore del Conservatorio di Bruxelles.

Giordano Umberto, compositore drammatico, nato a Foggia nel 1863. Dopo i primi tentativi non troppo felici, riportò successo con le opere *Andrea Chenier, Fedora* e *Siberia.*

Giuliani Mauro, celebre chitarrista e compositore per tale strumento, nato a Bologna verso il 1780, morto a Vienna nel 1820. Scrisse *Sonate, Concerti, Rondò, Studi,* ecc., tutte composizioni ottime e perfette nel loro genere.

Glinka Michele, compositore, nato a Nowospask (Russia) nel 1804, morto a Berlino nel 1857. Fu il più grande maestro che la Russia abbia avuto e il fondatore di una scuola nazionale. Scrisse composizioni per Pianoforte, Quartetti, Trio, Romanze da camera, ecc., ed alcune opere teatrali fra cui *La vita per lo Czar,* che ebbe trionfale successo. Tutte le sue composizioni si distinguono per la bella ispirazione e per l'egregia fattura armonica e strumentale.

Gluck Cristoforo, Vilibaldo (cavaliere di), insigne compositore, nato a Weidenwang nel 1714, morto a Vienna nel 1787. Fu il riformatore dell'opera e fondatore del melodramma tedesco; egli diede alla musica drammatica forme e mezzi di espressione che prima di lui erano sconosciuti, e stabilì che la musica non fosse soltanto piacere del senso uditivo ma dovesse rendere più vero e più penetrante il sentimento della poesia. La sua riforma servì di prototipo a molti grandi operisti che gli succedettero, e Riccardo Wagner, più d'ogni altro fu quello che prese per modello i suoi capolavori per continuare, su più vasta scala, la grande riforma dell'opera teatrale. Studiò a Praga, a Vienna ed infine a Milano, dove scrisse le prime opere, in istile prettamente italiano. I suoi spartiti sono circa una quarantina, fra cui vanno annoverati: *Armida, Orfeo ed Euridice, Alceste, Ifigenia in Aulide, Ifigenia in Tauride,* veri capolavori, che ebbero trionfale successo.

Godefroid Felice, concertista d'arpa nato a Namur nel 1818, morto presso Parigi nel 1897. Fu valente esecutore e scrisse molta musica per il suo istrumento.

Goldmark Carlo, compositore, nato in Ungheria nel 1832,

morto a Vienna nel 1915. Scrisse musica per orchestra, da camera e le opere teatrali *La regina di Saba*, *Merlino* e *Il grillo del focolare*. Tutte le sue composizioni sono piene di dolcezza poetica di sapore orientale, e si distinguono per la vena melodica chiara ed espressiva.

Golinelli Stefano, celebre pianista e compositore, nato a Bologna nel 1818, morto nella stessa città nel 1891. Scrisse numerosissime composizioni per pianoforte, le quali attestano solida coltura e buon gusto.

Gomes Carlo Antonio, compositore melodrammatico, nato a Campinas (Brasile) nel 1839, morto a Parà (pure Brasile) nel 1896. Fece i suoi studi a Milano e scrisse le opere *Guarany*, *Fosca*, *Salvator Rosa*, *Maria Tudor*, lo *Schiavo* e *Condor*.

Gordigiani Luigi, rinomato compositore di canzoni toscane, nato a Modena nel 1806, morto a Firenze nel 1860. Scrisse alcune opere teatrali, ma emerse nella musica vocale da camera; i suoi *Canti popolari toscani*, si staccano dalle solite forme convenzionali e sono ricchi di effetto e d'ispirazione.

Gounod Carlo, nato a Parigi nel 1818, morto a Saint-Cloud (Parigi) nel 1893, fu uno dei più originali e importanti compositori di musica francesi. Lo studio che egli fece in Roma (dopo d'aver ottenuto il gran premio) dei capolavori dell'antica scuola italiana influì grandemente sul suo stile. Fra le molte sue opere teatrali sono da annoverarsi: *Romeo e Giulietta*, *Filemone e Bauci*, *Mirella*, *La regina di Saba*, *Poliuto*, *Il tributo di Zamora* ed il *Faust*, che è un vero capolavoro d'ispirazione melodica, di fine istrumentazione e di scienza contrappuntistica. Scrisse inoltre *Oratori*, *Cantate*, musica da chiesa, molta musica vocale da camera, ecc.: composizioni, gran parte delle quali gode di una celebrità mondiale.

Gregorio I (San) il Grande, nato in Roma verso il 540, morto nel 604, fu papa dal 590 sino alla sua morte.

Egli occupa un posto importante nella storia della musica ecclesiastica perchè raccolse tutte le canzoni della Chiesa in uso sino allora, le mondò da tutto ciò che vi era di profano e formò l'*Antifonario Centone* che poi diffuse per tutto il mondo cattolico. Trovando per i suoi canti insufficienti i quattro *modi* adoperati da S. Ambrogio, ne aggiunse altri quattro ottenendo così otto modi, che vengono chiamati *modi gregoriani*. E così, pure in onore di S. Gregorio Magno, che ne fu il riformatore ed il promotore, il canto usato dai sacerdoti negli uffizi ecclesiastici si chiama tuttora *Canto gregoriano*. Questo canto si chiama pure *canto piano*, per la sua semplicità e facilità, od anche *canto fermo*, per la sua gravità e solennità e per la sua qualità di essere sprovvisto di ritmo e di metro, i quali vengono determinati soltanto dall'accento delle parole.

Grieg Edoardo, importante compositore, nato a Bergen (Norvegia) nel 1843, morto nella stessa città nel 1907. Scrisse numerosa musica vocale e istrumentale: *Concerti per pianoforte*, *Sonate*, *Intermezzi*, le celebri suites *Peer Gynt*, ispirate al poema drammatico di Ibsen, ecc. Tutte le sue composizioni sono ricche di melodia ed hanno un'armonizzazione molto originale.

Grisi Giulia, famosa cantante, nata a Milano nel 1811, morta a Berlino nel 1869. Fu una grande interprete così nel genere serio come nel giocoso.

Grossi Lodovico, detto il Viadana dal suo paese nativo; nacque nel 1565, morì a Gualtieri nel 1645. Inventò il basso continuo e lo applicò nelle composizioni chiesastiche accompagnate dall'organo. Scrisse *Madrigali* a 4 e 6 voci, *Messe*, *Salmi*, *Mottetti*, *Canzonette*, ecc., seguendo, come compositore, la via tracciata dal Palestrina.

Guadagni Gaetano, celebre contraltista, nato a Lodi nel 1720, morto a Padova nel 1797. Per lui Gluck scrisse la parte del protagonista del suo *Orfeo*.

Guadagnini Giovanni Battista, eccellente fabbricante di violini, nato a Parma nel 1711, morto a Milano verso il 1790. I suoi strumenti sono ricchi di pregi, ma hanno il suono della terza corda alquanto ottuso.

Guarnieri, celebre famiglia cremonese di liutai che vanta i seguenti artisti: Pietro Andrea, il capo della famiglia, nato verso il 1630, fu allievo di Nicolò Amati; Giuseppe e Pietro, figli del precedente; Pietro, figlio di Giuseppe. Il più rinomato però fu Giuseppe Antonio, conosciuto sotto il nome di Guarnieri del Gesù, nato nel 1683, morto verso il 1745. Era figlio del fratello di Pietro Andrea, suo padre però non si dedicò alla fabbricazione d'istrumenti; fu allievo dello Stradivario e fece violini tanto meravigliosi che possono gareggiare con quelli del suo maestro. Il violino di Paganini era di questo liutaio.

Guglielmi Pietro, compositore nato a Massa Carrara nel 1720, morto a Roma nel 1804. Scrisse circa 200 opere teatrali, *Oratori, Cantate, Messe, Mottetti, Sinfonie,* ecc. Fu maestro di cappella a S. Pietro in Vaticano ed onorò l'arte italiana anche all'estero.

Guido d'Arezzo (detto anche Guido Monaco) monaco benedettino nel monastero di Santa Maria della Pomposa, nato in Arezzo verso il 995, morto verso il 1050, priore dell'abbazia di Fonte Avellana.

Inventò la notazione musicale, vale a dire segnò le note su linee sovrapposte (rigo musicale) per indicare la varia altezza dei suoni; da ciò il primo passo nella facilitazione di leggere la musica e di trovare la nota esatta, mentre fino allora la notazione era stata incerta e oscura.

Mercè quest'invenzione di Guido d'Arezzo e il suo sistema d'insegnamento razionale, semplice e chiaro, l'arte musicale fece in brevissimo tempo rapidi progressi: Tra i suoi scritti il principale è il *Micrologus de disciplina artis musicae,* che tratta della divisione del monocordo, del canto fermo, del discanto, ecc.

Guilmant Alessandro, celebre organista e compositore, nato a Boulogne-sur-Mer nel 1837, morto a Meudon nel 1911. Diè concerti, acclamatissimo, nelle principali città d'Europa e scrisse numerose composizioni per Organo: *Sinfonie, Sonate, Fantasie*, Pezzi da concerto e da chiesa, ecc., tutte di squisita fattura, eleganti e perciò sempre eseguite dai buoni organisti.

H

Haberl Francesco Saverio, valente organista e maestro di cappella in Regensburg, nato a Oberellenbach nel 1840, morto nel 1910. Fu uno dei più grandi e profondi cultori del canto gregoriano e di musica sacra, e pubblicò parecchi lavori del genere.

Händel Giorgio Federico, nato in Sassonia nel 1685, morto a Londra nel 1759, fu uno dei più grandi musicisti che abbia avuto l'Europa nel secolo XVIII. Scrisse parecchie opere teatrali, ma furono gli Oratori che lo resero immortale; fra questi i più conosciuti sono *Sansone, Giuseppe, Jefte* ed infine il *Messia*, che è il suo capolavoro. Genio straordinario, di una fecondità meravigliosa, illustrò ogni ramo dell'arte musicale; scrisse pure *Sonate, Concerti, Fughe, Fantasie*, ecc.

Haydn Francesco Giuseppe, celebre compositore classico tedesco, nato a Rohrau nel 1732, morto a Vienna nel 1809. Fu il creatore della moderna musica istrumentale ed aprì a questa vasti e splendidi orizzonti, specialmente con le sue Sinfonie ed i suoi Quartetti. I suoi due Oratori *La creazione* e *Le quattro stagioni* sono veri capolavori, i quali contribuirono, più d'ogni altro suo lavoro, a dargli il nome immortale che gode. La sua fecondità fu meravigliosa; scrisse *Sinfonie, Quartetti, Trii, Opere teatrali, Oratori, Pezzi per Baritono* (specie di Viola Gamba antiquata), *Concerti* per istrumenti

diversi, *Messe*, grandi composizioni da chiesa, *Sonate per pianoforte*, *Stabat Mater*, una *Cantata*, *Canzoni*, *Canoni*, *Canti*, *Fantasie*, *Capricci*, *Divertimenti*, ecc.

Hérold Luigi Ferdinando, compositore drammatico, nato a Parigi nel 1791, morto nella stessa città nel 1833. Scrisse parecchie opere, fra le quali *Zampa* e *Il prato degli scrivani*, che fecero il giro dei principali teatri con successo, e gli crearono grande fama. Tutte le composizioni di Hérold si distinguono per l'armonizzazione profonda e per la strumentazione accurata.

Herz Enrico, celebre pianista e compositore, nato a Vienna nel 1806, morto a Parigi, professore in quel Conservatorio, nel 1888. Diede concerti nelle principali città d'Europa e d'America e scrisse oltre 200 composizioni per Pianoforte.

Hullah Giovanni, compositore e scrittore didascalico di primo ordine nato a Worcester nel 1812, morto a Londra nel 1884. Pubblicò importanti lavori sulla storia della musica.

Hummel Giov. Nepomuceno, compositore e pianista, nato a Presburgo nel 1778, morto a Weimar nel 1837. Scrisse opere e balli teatrali, *Cantate*, *Sinfonie*, *Concerti*, *Trio*, *Quartetti*, *Quintetti* ed un pregevole *Metodo per Pianoforte*.

Humperdinck Engelbert, compositore, nato a Siegburg sul Reno nel 1854, morto nel 1921. L'opera *Haensel und Gretel*, in cui egli si valse di motivi popolari tedeschi come *leitmotiv*, lo rese celebre.

I

Ingegneri (o **Ingigneri**) Marco Antonio, compositore nato a Venezia (secondo taluni a Cremona) verso il 1540, morto a Ferrara nel 1603. Fu maestro del Monteverdi, il quale gli successe, dopo la sua morte, nel posto di maestro di Cappella alla Corte di Mantova. Scrisse *Messe* da 5 ad 8 voci, numerosi *Mottetti*, *Madrigali*, *Canti sacri*, ecc.

J

Jachet (detto Giacchetto), fu uno dei famosi contrappuntisti della celebre scuola fiamminga, vissuto nel secolo XVI. Scrisse *Ricercari*, *Canzoni francesi*, *Mottetti*, ecc.

Jadassohn Salomone, compositore e teorico nato a Breslavia nel 1831, morto a Lipsia nel 1902. Scrisse *Sinfonie*, *Concerti*, *Quartetti*, *Fughe*, *Cori*, ecc., è dei pregevolissimi *Trattati di Armonia*, *Contrappunto* e *Composizione*, ricchi di osservazioni diligenti ed acute.

Jaell Alfredo, pianista di non comune valore, nato a Trieste nel 1832, morto a Parigi nel 1882.

Joachin Giuseppe, uno dei più grandi violinisti e maestri di Violino della Germania, nato nelle vicinanze di Presburgo nel 1831, morto a Berlino nel 1907.

Jommelli Niccola, compositore, nato in Aversa nel 1714 morto a Napoli nel 1774. Scrisse molte opere teatrali, *Oratori*, *Cantate*, *Messe*, *Salmi*, *Graduali*, ecc., tutte composizioni che si distinguono per originalità, chiarezza melodica e fine strumentazione.

K

Kalkbrenner Federico, celebre pianista e maestro di pianoforte, nato a Cassel nel 1788, morto presso Parigi nel 1849. Fu sonatore di gran forza e ottimo insegnante; la sua scuola, per quanto riguarda la tecnica, fu l'ultimo sviluppo di quella del Clementi. Scrisse alcune composizioni per Pianoforte ed un eccellente *Metodo* per questo istrumento.

Köhler Luigi, compositore, pianista e teorico, nato a Brunswick nel 1820, morto a Königsberg nel 1886. Fu uno dei più distinti pedagoghi dell'epoca, e dalla sua

scuola uscirono i migliori pianisti della Germania. Scrisse alcune opere e numerosissime raccolte di *Studi* per Pianoforte, tuttora molto diffusi per la loro grande utilità.

Kreutzer Rodolfo, valente violinista e compositore, nato a Versailles nel 1766, morto a Ginevra nel 1831. Scrisse opere teatrali e molte composizioni per Violino, fra cui un Metodo ed i celebri 40 *Studi-Capricci*; godette però la maggior rinomanza come maestro e concertista di Violino. Diede concerti nelle principali città facendosi ovunque applaudire per la sua potente cavata, l'intonazione perfetta ed un fraseggio affascinante. Beethoven dedicò a Kreutzer la sua *Sonata* per Violino, op. 47.

L

Lablache Luigi, celebre cantante, nato a Napoli nel 1794, morto nella stessa città nel 1858. Artista efficace e di grande valore, fu applaudito in tutta l'Europa per la sua rara potenza vocale; fu maestro di canto della regina Vittoria d'Inghilterra.

Lasso Orlando (Roland de Lattre), compositore nato a Mons nel 1520, morto a Monaco di Baviera nel 1594. Studiò in Italia ed emerse fin da giovanetto per fecondità e immaginazione creatrice. Ebbe grande influenza sullo sviluppo dell'arte musicale tedesca e, non a torto, può essere considerato come uno dei precursori dell'arte moderna. Fu maestro di cappella a S. Giovanni Laterano in Roma e soggiornò in parecchie città d'Europa. Scrisse *Messe*, *Mottetti*, *Madrigali*, *Canzoni*, ecc.; nel complesso circa duemila lavori. In tutte le sue composizioni si riscontra una profonda dottrina contrappuntistica ed una condotta melodica perfetta e appropriata in tutti i generi: oltremodo religiosa nel sacro, eminentemente drammatica nel profano. È suo me-

rito principale quello di aver inalzato la musica religiosa ad uno stile nobile, elevato e proprio alla maestà e dolcezza che le si addice. Fu pure il primo ad indicare con parole italiane i termini di movimento: *adagio, allegro, moderato*, ecc., ed a rendere meno complicati e più chiari i numerosi segni della misura.

Lecocq Carlo, compositore di operette, nato a Parigi nel 1832, morto ivi nel 1918. Fra le numerose sue produzioni vanno ricordate *Giroflè-Girofià, Il duchino, Alì babà* e infine *La Figlia di madama Angot*, con la quale acquistò celebrità mondiale.

Legrenzi Giovanni, celebre compositore di musica sacra e profana, nato a Clusone verso il 1625, morto a Venezia nel 1690. Fu uno dei primi a comporre musica per due violini e violoncello; le sue opere teatrali poi si distinguono per la speciale elaborazione nell'istrumentale concertato con le voci, ciò che dimostra un notevole progresso nell'arte in confronto dei suoi predecessori. Scrisse molte opere teatrali, *Messe, Concerti sacri, Mottetti, Sonate* da chiesa e da camera, *Sonate* per due violini e violoncello, ecc.

Leo Leonardo, celebre compositore nato in provincia di Lecce nel 1694, morto a Napoli nel 1745. Fu uno dei fondatori della grande scuola napoletana ed acquistò rinomanza specialmente per la musica di stile religioso; scrisse *Cantate, Arie, Toccate* per clavicembalo, *Fughe* per Organo ed una quarantina di melodrammi.

Leoni Leone, compositore di musica sacra, nato e vissuto a Vicenza nella seconda metà del secolo XVI. Scrisse *Mottetti* da 2 ad 8 voci, *Salmi, Madrigali*, ecc.

Leoncavallo Ruggero, compositore drammatico, nato a Napoli nel 1858, morto a Montecatini nel 1919. Scrisse le opere *I Pagliacci, I Medici, Bohème, Zazà, Rolando* e qualche operetta. Si rese però popolare coi *Pagliacci*, la quale opera ottenne dovunque molto successo.

Liszt Francesco, nato in Ungheria nel 1811, morto a

Bayruth nel 1886, fu il più grande pianista del mondo. Fece dapprima la vita del concertista, viaggiando trionfalmente tutta l'Europa; in seguito, carico di gloria e di ricchezze, si stabilì a Weimar, dove ebbe il posto di maestro della Cappella di Corte. Fu in questa città che egli principiò la sua laboriosissima vita di compositore. Scrisse un emporio di sublimi composizioni che si distinguono per grande sentimento, per freschezza e potenza d'invenzione e per profondità ed eleganza di armonizzazione. Fra i suoi lavori vanno ricordati particolarmente i poemi sinfonici *Dante*, *Faust*, *Lamento e trionfo di Tasso*, *Orfeo*, *Prometeo*, *Hungaria*, *Amleto*, ecc., gli Oratori *La leggenda di S. Elisabetta regina d'Ungheria*, le *Messe* e le caratteristiche 15 *Rapsodie ungheresi* per Pianoforte. Liszt fu pure eccellente scrittore e pubblicò molti lavori sulla letteratura e sull'arte.

Lotti Antonio, nato in Annover nel 1667, morto a Venezia nel 1740, fu uno fra i più illustri maestri compositori della scuola veneziana. Scrisse una ventina di opere teatrali ma le sue qualità insigni di stile, di colorito e di espressione vanno cercate nella musica religiosa e nella musica da camera. Lasciò *Oratori*, *Messe*, *Miserere*, *Mottetti*, *Duetti*, *Terzetti*, *Madrigali*, ecc. Fu uno dei maestri di Benedetto Marcello.

Löwe Giovanni Carlo Goffredo, compositore, nato a Loebejun nel 1796, morto a Kiel nel 1869. È riconosciuto come il creatore della forma musicale della *Ballata*, nel qual genere si distinse in modo particolare. Scrisse pure *Sonate*, *Trii*, *Quartetti* e molta musica vocale da camera.

Lulli Giovanni Battista, celebre compositore drammatico, fondatore dell'opera francese, nato a Firenze nel 1633, morto a Parigi nel 1687. Scrisse oltre venti opere, musica sacra, *Arie* per violino, *Terzetti*, *Sinfonie*, molti *Balli*, ecc. Tutti i suoi lavori, informati allo stile del Cavalli e del Carissimi, si distinguono per il sentimento

altamente drammatico, per la bellezza e per la grazia della melodia.

Lutero dott. Martino, promotore della Riforma, si interessò moltissimo per il perfezionamento del canto ecclesiastico; istituì il canto dei *corali* e ne compose egli stesso. Nacque in Eisleben nel 1483, morì nella stessa città nel 1546.

Luzzasco Luzzaschi, nato a Ferrara nel 1550 morto nella stessa città nel 1612. Clavicembalista, organista e compositore, considerato fra i migliori musicisti del suo tempo, fu uno di quelli che tentarono di far risorgere il genere enarmonico degli antichi Greci.

M

Malibran-Garcia Maria Felicita, la più famosa cantante della prima metà del secolo XIX; nacque a Parigi nel 1808, morì a Manchester, in conseguenza di una caduta da cavallo, nel 1836. Dotata di una splendida ed estesissima voce di contralto, alla quale andava congiunta una sorprendente agilità ed un profondo sentimento, ottenne successi trionfali nei principali teatri d'Italia, d'Inghilterra e di Francia.

Mancinelli Luigi, compositore e rinomato direttore d'orchestra, nato in Orvieto nel 1848, morto a Roma nel 1921. Scrisse le opere *Isora di Provenza, Ero e Leandro*, l'oratorio *Isaia* ed altri lavori che si distinguono tanto per la bella fattura istrumentale quanto per la grazia e l'originalità del concetto.

Marcello Benedetto, compositore e poeta, nato a Venezia nel 1686, morto a Brescia nel 1739. Distinto e colto patrizio, occupò sotto la Repubblica Veneta importanti cariche nella magistratura, le quali non lo distolsero però dal culto appassionato per la musica. Scrisse *Oratori, Messe, Sonate, Concerti, Arie, Madrigali*, ecc.,

oltre a parecchi lavori letterari. L'opera però che lo rese immortale è la *Parafrasi sopra i primi* 50 *Salmi di Davide.*

Marchetti Filippo, compositore nato a Bolognola (Camerino) nel 1835, morto a Roma nel 1902. Scrisse musica da camera ed alcune opere fra cui *Ruy-Blas*, che lo rese celebre. Fu direttore dell'Accademia di S. Cecilia in Roma e maestro di camera della Regina d'Italia.

Marenco Romualdo, violinista, compositore e direttore d'orchestra, nato a Novi Ligure nel 1841, morto nel 1907. Scrisse alcune opere, ma si rese popolare per la musica geniale e melodica da lui dettata per i Balli *Sieba*, *Excelsior* ed *Amor* del coreografo Luigi Manzotti.

Marenzio Luca, celebre compositore di Madrigali, nato a Coccaglio (presso Brescia) verso il 1550, morto a Roma nel 1599. Fu uno dei più reputati cantanti e compositori del suo tempo; egli seppe trovare il vero stile del Madrigale e portò tal genere di composizione ad un alto grado di perfezionamento. Oltre a moltissimi *Madrigali*, scrisse *Mottetti*, *Villanelle*, *Arie*, ecc., dimostrando in tutti i suoi lavori elevatezza di pensiero, ottima distribuzione delle parti e chiarezza nell'armonia.

Mariani Angelo, famoso direttore d'orchestra, nato a Ravenna nel 1822, morto a Genova nel 1873. Fu il primo che in Italia elevò l'arte di dirigere l'orchestra all'importanza che le spetta. Scrisse pure della buona musica da camera.

Martini Giambattista (Padre), profondo contrappuntista e compositore, nato a Bologna nel 1706, morto nella stessa città nel 1784. Fu un vero scienziato della musica, e per la sua dottrina divenne la più importante autorità musicale d'Italia della sua epoca. Fra gli allievi che uscirono dalla sua scuola figurano: Jommelli, Gluck, Mozart, il padre Mattei ed altri distintissimi musicisti. Scrisse molte e pregevoli composizioni di

musica da camera, vocale e strumentale, Oratori, ecc. Fra le sue celebri opere didattiche vanno ricordate: la *Storia della musica,* lavoro di grande importanza ed utilità per gli studiosi; *Saggio fondamentale pratico di contrappunto*; *Regole per accompagnare il Canto fermo.*

Martucci Giuseppe, pianista, compositore e direttore d'orchestra, nato a Capua nel 1856, morto a Napoli nel 1909, fu uno dei più insigni musicisti moderni d'Italia. Come esecutore fu un vero artista, grande e irreprensibile, ed ottenne superbi trionfi in tutte le principali città dell'Europa; come direttore d'orchestra fu interprete valente e insuperabile, specialmente nel genere sinfonico. Fra le sue numerose composizioni meritano speciale menzione un *Concerto* per pianoforte, un *Quintetto,* un *Trio,* una *Sonata* per violoncello e due *Sinfonie,* tutte di alto merito e nelle quali si riscontra elevatezza di pensiero, nobiltà di melodia, severità e purezza di forma ed originalità. Fu direttore del Liceo musicale di Bologna ed in seguito del R. Conservatorio di Napoli, posto questo che egli coprì fino alla sua morte.

Marpurg Federico Guglielmo, compositore e profondo teorico, nato a Berlino nel 1718, morto nella stessa città nel 1795. Compose musica sacra, *Sonate, Fughe,* ecc., ma si rese noto sopratutto per il suo *Trattato sulla fuga* e per altri importanti lavori letterario-musicali.

Mascagni Pietro, compositore, nato a Livorno nel 1863. La sua fama è dovuta alla sua prima opera *Cavalleria Rusticana,* la quale ottenne dovunque un successo inaudito; scrisse in seguito le opere l'*Amico Fritz,* i *Rantzau, Silvano, Guglielmo Ratcliff, Zanetto, Le Maschere,* l'*Iris,* l'*Amica,* la *Parisina,* il *Piccolo Marat.*

Massenet Giulio, nato a Montaud (Loira) nel 1842, morto a Parigi nel 1912, fu uno dei più rinomati compositori francesi. Scrisse lavori sinfonici, Oratori, musica vocale da camera e le opere teatrali *Re di Lahore, Erodiade, Manon Lescaut, Cid, Esclarmonda, Werther, Cendrillon,*

Thais, *Saffo* e *Griselidis*. Tutte le sue composizioni si distinguono per l'eleganza originale, per l'espressione dolce della melodia e per la squisita fattura.

Mattei Stanislao, compositore di musica e scrittore didattico, nato a Bologna nel 1750, morto nella stessa città nel 1825. Scrisse molta musica strumentale e chiesastica, ed il rinomato lavoro *La pratica di accompagnamento sopra bassi numerati*, ecc., tuttora adoperato dagli studiosi d'armonia.

Mayr Giovanni Simone, valente compositore, nato a Mendorf (Baviera) nel 1763, morto a Bergamo nel 1845. Scrisse più di 60 opere teatrali, *Oratori*, *Musica da camera e da chiesa*, ecc., rivelando in tutti i suoi lavori bellezza e originalità d'ispirazione e strumentazione dotta. Coltivò pure egregiamente la letteratura musicale ed onorò grandemente l'arte italiana anche all'estero. Coprì il posto di maestro di cappella in Santa Maria Maggiore a Bergamo e fu maestro di Gaetano Donizetti.

Mazzucato Alberto, nato a Udine nel 1813, morto a Milano nel 1877, fu compositore e maestro concertatore valente, ma sopratutto teorico e critico eruditissimo. Scrisse alcune opere teatrali, diversa musica sacra e da camera e parecchi importanti lavori didattici e di estetica musicale. Fu prima professore e poi direttore del R. Conservatorio di musica di Milano, dove esplicò il suo grande ingegno anche come insegnante.

Mehul Stefano Nicola, nato nelle Ardenne nel 1763, morto a Parigi nel 1817, fu uno dei più importanti compositori francesi dell'epoca. Scrisse circa 40 opere teatrali, *Balli* teatrali, *Sinfonie*, *Inni*, ecc., dimostrando in tutte le sue composizioni bellezza e potenza d'ispirazione, originalità e brillante istrumentazione.

Mendelssohn-Bartholdy Giacomo Luigi Felice, celebre compositore nato in Amburgo nel 1809, morto a Lipsia nel 1847. Fece una sosta nelle principali città d'Eu-

ropa esplicando dovunque la sua grande attività di compositore ed emergendo quale ottimo pianista e distinto direttore d'orchestra, provetto cultore e interprete dei grandi classici. Come compositore appartiene al novero dei classici e tutti i suoi lavori emergono per la grande originalità, per la chiarezza e freschezza melodica, per il sentimento e per l'armonizzazione severa ed elegante. Fu sublime specialmente nel genere istrumentale, e riuscì perfetto nell'Oratorio, come lo dimostra il suo *Elia*, che è forse la creazione più bella di tal genere dopo quelle di Händel e di Haydn. Fra i numerosissimi suoi lavori vanno menzionati gli Oratori *Paulus*, *Elia*; la *Sinfonia italiana*, le *Ouvertures*, il *Sogno d'una notte d'estate*, *Ebridi*, *Ruy-Blas*, i *Concerti* per pianoforte, *Quartetti*, *Trio*, *Sonate* per Violoncello, le *Canzoni senza parole*, ecc.

Mercadante Saverio, nato ad Altamura nel 1795, morto a Napoli, direttore di quel Conservatorio, nel 1870, fu uno dei più rinomati maestri compositori della scuola napoletana. Scrisse molta musica da chiesa e da camera, *Sinfonie*, *Cantate* ed oltre 50 opere teatrali, fra le quali vanno menzionate particolarmente l'*Elisa e Claudio*, il *Giuramento*, la *Vestale*, il *Bravo*. Tutte le sue composizioni sono ricche di ispirazione ed elaborate accuratamente.

Mèrulo Claudio, rinomato organista e compositore della scuola veneziana, nato a Correggio nel 1533, morto a Parma nel 1604. Scrisse *Sonate* per Organo, *Ricercari*, *Toccate*, *Madrigali*, *Mottetti*, ecc., ed una specie di Opera, in istile madrigalesco, dal titolo *La tragedia*, eseguita a Venezia nel 1574 in onore della venuta di Enrico III di Francia e Polonia.

Meyerbeer Giacomo, celebre compositore drammatico, nato a Berlino nel 1791, morto a Parigi nel 1864. Il suo vero nome era *Beer*, al quale aggiunse *Meyer* che è quello di un suo parente dal quale ereditò un vistoso

patrimonio con la condizione di portarne il nome. Scrisse *Ouvertures*, *Intermezzi*, *Cantate*, *Musica vocale da camera*, *Messe*, *Mottetti*, *Salmi*, ecc., e parecchie opere teatrali, fra cui vanno menzionate *Roberto il Diavolo*, *Il profeta*, *Gli Ugonotti*, *La stella del Nord*, *Dinorah* e l'*Africana*; tutti lavori grandiosi, che ebbero successo grande e che saranno immortali. In tutta la sua musica teatrale, il Meyerbeer fu un grande colorista e mirò più all'effetto che alla verità psicologica.

Monteverdi Claudio, rinomatissimo compositore, nato a Cremona nel 1568, morto a Venezia nel 1643. Inventò la tonalità moderna e fu il primo a dare sviluppo al melodramma dopo i primi saggi dei Fiorentini. Artista di genio, cercò nelle sue opere teatrali di collegare meglio, per mezzo di frasi melodiche, la musica all'espressione delle parole; creò l'arioso e introdusse nell'orchestra vari nuovi istrumenti per colorire e per rendere con maggiore efficacia il carattere dei personaggi, portando così il melodramma a quel grado di potenzialità espressiva senza la quale esso non avrebbe ragione di esistere. Fra le molte sue opere vanno ricordate *Arianna*, *Adone*, *Il ritorno di Ulisse in patria* e l'*Orfeo*; scrisse pure Messe, Mottetti, Madrigali, Canzoni a più voci, ecc. Il Monteverdi può a ragione considerarsi il vero creatore del melodramma e della strumentazione moderna, ed il suo genio di precursore si impone tuttora all'ammirazione di tutti i musicisti.

Morlacchi Francesco, illustre compositore, nato a Perugia nel 1784, morto a Innsbruck nel 1841. Spiegò la sua maggiore attività a Dresda, dove fu maestro di cappella del Re di Sassonia. Scrisse molte opere teatrali, musica da camera e musica sacra.

Moscheles Ignazio, pianista e compositore di grande merito, nato a Praga nel 1794, morto a Lipsia nel 1870. Sono rinomati i suoi *Studi* per Pianoforte.

Moszkowski Maurizio, valente pianista e compositore,

nato a Breslavia nel 1854, morto a Berlino nel 1909. Scrisse *Sinfonie* ed un gran numero di composizioni per pianoforte e per canto, che si elevano per l'originalità delle belle ispirazioni e per una superba armonizzazione.

Mozart Wolfango Amedeo, nato a Salisburgo nel 1756, morto a Vienna nel 1791, a soli 35 anni, fu uno dei più grandi genî musicali che siano mai apparsi. A 6 anni sonava il Clavicembalo, destando generale ammirazione, a 10 anni scrisse il suo primo Oratorio e a 12 dava a Vienna la sua prima opera *La finta semplice.* Fra le sue opere teatrali vanno menzionate particolarmente: *Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte, La clemenza di Tito* e *Il flauto magico*; generi comici che ai nostri giorni nulla hanno perduto della loro freschezza. Scrisse inoltre un celebre *Requiem*, molte *Sinfonie, Quartetti, Trio, Sonate* per Pianoforte e per Violino, due *Oratori, Fantasie*, ecc., tutti lavori che brillano per l'originalità delle forme melodiche, per la sublimità dell'armonia e per la strumentazione ricca di effetti e studiata. Mozart va annoverato fra i classici, però fra i compositori tedeschi egli è il meno tedesco di tutti, essendosi ispirato in Italia alla spontaneità e alla dolcezza del Paisiello, del Pergolesi e di altri musicisti.

Mugnone Leopoldo, nato a Napoli nel 1858, è uno dei pochi direttori d'orchestra dotati di gusto fine e versatile, e di uno squisito ed originale senso interpretativo. Tanto in Italia quanto all'estero si fece sempre grande onore.

N

Nanini Giovanni Maria, contrappuntista di grande valore nato presso Viterbo nel 1540 circa, morto a Roma nel 1607. Fu degno continuatore del Palestrina; scrisse

Madrigali, Mottetti, Salmi, musica per organo, ecc., ed un Trattato di contrappunto, rimasto inedito come molti suoi lavori.

Nardini Pietro, violinista e compositore, nato a Fabiana nel 1722, morto a Firenze nel 1793. Scrisse *Concerti*, e *Sonate* per violino, *Trii*, *Quartetti*, ecc. Fu allievo del Tartini.

Neri (San Filippo), nato a Firenze nel 1515, morto a Roma nel 1595, fu l'istitutore dell'*Oratorio*. Nelle riunioni che egli teneva a Roma, negli Oratori del Convento di S. Girolamo ed a Santa Maria in Valicella, entrò ben presto a far parte anche la musica; chiamato l'Animuccia quale maestro di cappella, questi musicò per la congregazione (istituita regolarmente e chiamata *Congregazione dell'Oratorio* da papa Gregorio VIII, nel 1575) le prime *Laudi spirituali*, dalle quali risultò quel componimento sacro che S. Filippo aveva creduto di far comporre per distogliere i Romani dalle pratiche del teatro; componimento che, dal luogo in cui veniva eseguito, s'intitolò *Oratorio*.

O

Offenbach Giacomo, compositore di operette, nato in Colonia nel 1819, morto a Parigi nel 1880. Nel suo genere spiegò grande attività e compose lavori originali e divertenti.

Onslow Giorgio, distinto compositore, nato a Clermont-Ferrand nel 1784, morto nella stessa città nel 1853. Scrisse *Melodrammi*, *Terzetti*, *Quartetti*, ecc.

Orlando di Lasso, vedi *Lasso*.

P

Pacini Giovanni, compositore, nato a Catania nel 1796, morto a Pescia (Toscana) nel 1867. Dotato di vena fe-

condissima e di grande originalità melodica, scrisse *Oratori*, *Cantate*, musica sacra e più di cento opere teatrali, tanto di genere buffo quanto di genere serio, fra le quali la *Saffo*, che è il suo capolavoro.

Paderewski Ignazio Giovanni, pianista e compositore polacco, nato a Podolia nel 1859. Come esecutore è un concertista di grido, specialmente per la sua grazia nel sonare e per la genialità con cui interpreta le opere di Chopin. Scrisse l'opera *Manru* e parecchie composizioni per pianoforte.

Paër Ferdinando, celebre compositore, nato a Parma nel 1771, morto a Parigi nel 1839. Scrisse cinquanta opere teatrali, fra le quali *Agnese*, nel genere idilliaco, ed il *Maestro di Cappella*, nel genere giocoso, occupano il primo posto. Lasciò pure *Sinfonie*, *Cantate*, musica da camera e da chiesa. Tutte le sue composizioni si distinguono per l'espressione, per la finezza dell'armonia e per la buona strumentazione.

Paganini Nicolò, nato a Genova nel 1784, morto a Nizza nel 1840, fu il più grande violinista che sia esistito. Per lui il violino non aveva alcun segreto; ad una tecnica inarrivabile accoppiava una perfetta esecuzione, uno slancio unico ed un grande sentimento. Egli scoprì degli effetti coi suoni armonici che prima d'allora erano affatto sconosciuti sul Violino. Fece il concertista tutta la sua vita ed ottenne le più entusiastiche accoglienze nelle principali città d'Europa. Emerse pure come compositore di musica per Violino, lasciando lavori pregevoli, suggestivi, pieni di fascino e di brio.

Paisiello Giovanni, celebre compositore, nato a Taranto nel 1741, morto a Napoli nel 1816. Fu uno dei più insigni musicisti usciti dalla scuola napoletana e col suo genio contribuì al progresso della musica moderna melodrammatica. Le sue melodie sono pregevoli per grazia, freschezza e grande originalità; il suo stile è semplice, corretto ed elegante, tant'è che le sue composizioni

servirono di modello a tutti i grandi maestri che vennero dopo di lui. Fra i molti suoi lavori teatrali meritano particolarmente di essere segnalati il *Barbiere di Siviglia*, la *Frascatana, Re Teodoro*, la *Molinara, Nina pazza per amore*. Scrisse inoltre *Oratori, Cantate, Sinfonie, Quartetti, Arie da camera* e molta musica sacra. Compositore ricercato per il suo grande merito, ebbe festose accoglienze anche all'estero e fu successivamente maestro alla Corte di Pietroburgo, alla Corte di Napoleone Bonaparte, ed infine alla Corte di Ferdinando Borbone a Napoli.

Palestrina (Giovanni Pier Luigi Sante detto il Palestrina dal nome della sua città natale), il più grande maestro della scuola romana, nato a Palestrina nel 1526, morto a Roma nel 1594. Il Concilio di Trento del 1562, fra le molte riforme introdotte nella religione, pensò pure alla riforma della musica ecclesiastica, che sotto i maestri della scuola fiamminga ed anche di quelli della scuola romana, anteriori al Palestrina, aveva preso una tendenza tutt'altro che seria e dignitosa, non solo perchè le parole dei testi sacri risultavano incomprensibili in causa degli artifizi contrappuntistici, ma anche perchè l'elemento sacro era frammisto a canzoni profane e talvolta oscene; secondo gli storici (ma non è bene accertato) sembra che il Papa Marcello II affidasse l'incarico al Palestrina di dare un saggio di musica sacra che si doveva poi prendere come modello in tutto il mondo cattolico. Il Palestrina scrisse tre *Messe*, fra cui quella di *Papa Marcello* a 6 voci (intitolata alla memoria di quel Papa che egli teneva in grande venerazione) che destò generale ammirazione e che rese celebre ed immortale il suo nome. Il Palestrina è perciò il vero ristauratore e rinnovatore della musica sacra; il suo stile è quello che meglio d'ogni altro si conviene alla maestà e dignità della Chiesa. Fu maestro della Cappella Papale e lasciò moltissimi lavori: 87 *Messe* da 4 a 8 voci,

Madrigali, Mottetti a 4 e 5 voci, *Inni, Offertori*, uno *Stabat Mater* a 12 voci in 3 cori ecc., tutte composizioni elevate, che si distinguono per l'eleganza, per la profonda dottrina contrappuntistica, per la purezza dei concetti, sempre adatti ai soggetti che sono trattati e per la stretta unione della musica con le parole.

Palumbo Costantino, distinto pianista e compositore, nato a Torre Annunziata (Napoli) nel 1844. Fu molto applaudito come concertista tanto in patria quanto all'estero; compositore elegante ed originale, scrisse pregevoli composizioni per pianoforte, musica sacra, Sinfonie, ecc., e l'opera teatrale *Maria Stuarda*.

Pasquini Bernardo, clavicembalista, organista e compositore, nato in Toscana nel 1637, morto a Roma nel 1710, fu il più grande organista italiano della seconda metà del secolo XVII.

Pasta Giuditta, famosa cantante, interprete incomparabile delle opere di Rossini, Bellini e Donizetti, nata a Saronno nel 1798, morta a Como nel 1865.

Patti Adelina, celebre cantante nata a Madrid, da genitori italiani, nel 1843, morta nel 1919. Emerse particolarmente per lo splendore fenomenale della sua voce, ricca di suoni armonici, e per la sua incomparabile agilità. La sua carriera fu tutta una serie di trionfi e nessuna artista arricchì col teatro più della Patti.

Pedrotti Carlo, compositore nato a Verona nel 1817, morto volontariamente nelle acque dell'Adige nel 1893. Fra le sue numerose opere teatrali va ricordata *Tutti in maschera*, ricca di facili e briose melodie. Fu direttore del Liceo musicale di Torino ed in seguito di quello di Pesaro.

Pergolesi Giovanni Battista, compositore rinomato, nato a Jesi nel 1710, morto a Pozzuoli nel 1736, è una delle più simpatiche e poetiche figure dell'arte musicale. Fu uno dei creatori dello stile espressivo. Scrisse la Cantata *Orfeo*, gl'intermezzi la *Serva Padrona*, parecchie

opere teatrali, fra cui l'*Olimpiade*, molta musica sacra ed il famoso *Stabat Mater* che è il suo capolavoro. Tutti i suoi lavori si distinguono per la soavità della melodia e per il notevole progresso che segnano nella strumentazione.

Peri Jacopo, cantore famoso e compositore, nato a Firenze verso il 1560, morto nella stessa città verso il 1625. Musicò, col Caccini, la *Dafne* del Rinuccini, che fu la prima opera teatrale venuta alla luce. I lunghi recitativi del dialogo sono interrotti da monodie, che fanno presentire l'*aria* venuta di poi; i cori sono brevi e nel genere madrigalesco. Il Peri appartiene a quell'eletta schiera di artisti che si riunivano a Firenze verso il 1580 in casa del conte Giovanni Bardi, e più tardi del Corsi, nell'intento di risuscitare l'antica declamazione dei Greci e di collegare meglio l'espressione della musica al senso delle parole, gettando così le basi del moderno « Dramma musicale ».

Perosi don Lorenzo, organista e compositore, nato a Tortona nel 1872. Ingegno fecondo, originale, e contrappuntista valente, scrisse numerose *Messe*, *Mottetti*, *Offertori*, *Salmi*, *Cantici*, ecc., e gli Oratori la *Resurrezione di Lazzaro*, la *Resurrezione di Cristo*, la *Passione di Cristo*, la *Trasfigurazione di Gesù Cristo*, la *Strage degli Innocenti*, l'*Entrata di Cristo in Gerusalemme*, il *Natale del Redentore*, il *Giudizio Universale* ed il poema sinfonico *Mosè*, coi quali acquistò grande fama tanto in Italia quanto all'estero. Attualmente è maestro della Cappella Papale.

Petrella, compositore, nato a Palermo nel 1813, morto a Genova nel 1877. Scrisse musica sacra, da camera, e parecchie opere teatrali, fra cui *Jone* e le *Precauzioni*, che ebbero bellissimi successi. Le sue composizioni, benchè non sempre informate alle leggi tecniche, sono ricche di fantasia e di belle melodie.

Petrucci Ottaviano, fu l'inventore della tipografia musi-

cale e stampò i lavori dei più insigni musicisti di quell'epoca. Nacque a Fossombrone nel 1466 e vi morì nel 1539.

Philidor (Filidoro), sopranome di una famiglia di celebri musicisti e che comprende tredici membri, fra i quali il più rinomato è Francesco Andrea, nato a Dreux nel 1726, morto a Londra nel 1795. Scrisse musica sacra e da teatro, e prima di divenire celebre quale compositore lo era già quale uno dei primi giocatori di scacchi dell'Europa.

Piatti Alfredo, rinomatissimo violoncellista, nato presso Bergamo nel 1822, morto nel suo paese nativo nel 1901. Passò la maggior parte della sua vita a Londra ed ottenne grandi successi in tutte le capitali d'Europa, perchè fu non solo un grande esecutore ma uno fra i più intelligenti e squisiti interpreti dei classici. Scrisse pure parecchie geniali composizioni per Violoncello.

Piccinni Nicola, compositore di musica melodrammatica, nato a Bari nel 1728, morto presso Parigi nel 1800. Scrisse circa 150 opere teatrali, Arie, Duetti, Terzetti, Quartetti, Cantate, Salmi, Messe, ecc. Chiamato a Parigi per gareggiare con il Gluck, il grande innovatore dell'opera, riportò un vero trionfo col *Rolando*; in seguito i due antagonisti produssero rispettivamente ciascuno un'*Ifigenia in Tauride*, ma questa volta la fortuna arrise al Gluck e Piccinni fu vinto.

Pistocchi Francesco Antonio, celebre maestro di canto e compositore, nato a Palermo nel 1659, morto a Bologna nel 1720. Dalla sua scuola uscirono i più famosi cantanti del secolo XVIII.

Pitagora, filosofo greco nato a Samo nel 569 av. C., morto a Taranto nel 470, si rese meritevole nella storia della musica greca, poichè col *monocordo*, da lui inventato, trovò i rapporti numerici fra i suoni e stabilì gli intervalli. Tutto il sistema musicale da lui fondato si basa essenzialmente su leggi matematiche e non armoniche.

Planté Francesco, valente pianista francese, nato in Orthez (Bassi Pirenei) nel 1839, morto a Parigi nel 1898. Artista di non comune valore, dotato di tutti i necessari requisiti, diede concerti in tutte le principali città d'Europa ottenendo ovunque trionfali successi.

Platania Pietro, compositore e contrappuntista rinomato, nato a Catania nel 1828, morto nella stessa città nel 1907. Scrisse qualche opera teatrale, musica da chiesa e da camera, Sinfonie, Trattati d'armonia e di contrappunto. Fu direttore del Conservatorio di Palermo.

Platone, filosofo greco, nato in Egina nel 429 av. C., morto in Atene nel 347. Scrisse sull'estetica della musica, considerando particolarmente il potere morale ed educativo di quest'arte.

Plutarco, celebre storiografo greco, nato a Cheronea (Beozia) verso l'anno 50 dopo C. e morto nel 120 circa. Lasciò un importantissimo lavoro sulla Musica, nel quale tratta della storia musicale greca di quell'epoca, delle armonie, dell'invenzione del flauto e della cetra, del rapporto degli intervalli, ecc. Tale lavoro è stato tradotto in italiano ed in francese.

Ponchielli Amilcare, compositore, nato a Paderno Fasolaro (Cremonese) nel 1834, morto a Milano nel 1886. Scrisse le opere *I Promessi Sposi*, i *Lituani*, la *Lina*, la *Gioconda* (suo capolavoro), *Il figliuol prodigo*, *Marion Delorme* ed altre ancora, rimaste inedite; poi parecchia musica per banda, Romanze, ecc. Tutte le sue composizioni spiccano per l'originalità e la ricchezza della melodia accoppiata ad una smagliante strumentazione. Come operista, Ponchielli può essere considerato l'ultimo campione della valorosa scuola melodrammatica italiana che s'inspirò alle tradizioni prettamente nazionali.

Popper Davide, celebre violoncellista, nato a Praga nel 1845, morto a Baden nel 1913. Diede concerti applauditissimi nelle principali città d'Europa e coprì il posto

di violoncello solista nella Cappella di Corte a Vienna. Scrisse pure ottima musica per il suo istrumento.

Pòrpora Nicola Antonio, celebre compositore, nato a Napoli nel 1686, morto nella stessa città nel 1767. Scrisse oltre cinquanta opere teatrali, *Messe, Cantate, Mottetti, Madrigali, Salmi,* ecc., tutte composizioni in istile classico, che servirono di modello ai suoi successori per la perfezione delle cantilene e per il modo con cui vi è trattato il recitativo. Fu ottimo clavicembalista ed uno dei più reputati maestri di canto di quell'epoca; dalla sua scuola uscirono i celebri cantanti Caffarelli, Farinelli, Senesino, la Molteni e molti altri. Fu maestro di Cappella a Dresda, poi a Londra e per ultimo a Vienna, dove ebbe per allievo Haydn.

Porta Costanzo, monaco francescano, nato a Cremona verso il 1530, morto a Loreto nel 1601. Fu allievo di Villaert a Venezia e riuscì uno dei più rinomati musicisti del suo tempo. Inventò il cosidetto contrappunto *inverso,* cioè composizioni che si possono leggere dall'uno e dall'altro verso della pagina, e scrisse *Messe, Mottetti, Salmi, Inni, Madrigali,* ecc.

Pothier Dom, monaco benedettino di Solesmes, nato a Bougemont (presso Saint-Dié) nel 1835. Specialista nel Canto gregoriano, scrisse l'importante lavoro *Le melodie gregoriane secondo la tradizione.* A lui va dovuto il merito se oggigiorno il canto gregoriano viene trattato con serietà e con elevato senso d'arte.

Prati Alessio, compositore nato a Ferrara nel 1750, morto nella stessa città nel 1788. Scrisse opere teatrali, Sinfonie, musica da camera, Oratori, ecc. Fu per lungo tempo a Pietroburgo, dove fece rivivere lo stile madrigalesco del Marenzio e del Gesualdo.

Puccini Giacomo, compositore melodrammatico, nato a Lucca nel 1858. Scrisse le opere le *Villi,* l'*Elgar, Manon Lescaut,* la *Bohème, Tosca, Madame Butterfly, La fanciulla del West* ecc. La musica di Puccini, giudicata dal

lato tecnico, non ha grande profondità di concetto e sovente è anche artificiosa, ma è popolare; ciò spiega il successo che particolarmente hanno avuto le tre sue opere: *Manon*, *Bohème* e *Tosca*.

Pugnani Gaetano, celebre violinista, nato a Torino nel 1727, morto nella stessa città nel 1798. Allievo del Somis (scuola Corelli e Tartini), va considerato come il fondatore della scuola piemontese di violino. Scrisse alcune opere teatrali, *Sinfonie*, *Quartetti*, *Trii*, *Sonate*, *Concerti* per violino, ecc., e contribuì, con le sue composizioni, allo sviluppo ed all'incremento della musica strumentale in Italia.

Purcell Enrico, celebre compositore, nato a Westminster (Londra) nel 1658, morto a Londra nel 1695, fu il vero creatore del melodramma inglese, al quale applicò le forme melodiche italiane, e va considerato come il più grande compositore dell'Inghilterra. Scrisse parecchie opere teatrali, Intermezzi, musica sacra, Sonate, musica da camera, ecc. Tutti i suoi lavori si distinguono per l'eleganza e l'originalità della melodia e per l'espressione spontanea.

Q

Quagliati Paolo, nato a Roma nel 1595 circa, morto nel 1666, fu uno dei più valenti clavicembalisti del suo tempo. Scrisse pure *Mottetti*, *Dialoghi*, *Canzonette*, ecc., ed il dramma musicale *Carro di fedeltà d'amore*, che è uno dei più antichi che si conoscono.

Quantz Giovanni Gioachino, celebre flautista e compositore, nato a Oberscheden nel 1697, morto a Potsdam nel 1773. Tra i suoi allievi ebbe Federico il Grande di Prussia, per il quale scrisse numerosissime composizioni per flauto.

Quarenghi, nato a Casalmaggiore nel 1826, morto a Mi-

lano nel 1882, fu uno dei migliori violoncellisti del suo tempo. Fece molti e valorosi allievi. Fu anche buon compositore e scrisse musica sacra, Fantasie ed un Metodo per il suo istrumento.

R

Raff Gioachino, valente compositore e pianista nato a Lachen, sul lago di Zurigo, nel 1822, morto, direttore del Conservatorio di Francoforte sul Meno, nel 1882, fu uno dei principali compositori moderni della Germania. Scrisse numerosissime composizioni in tutti i generi di musica, che si distinguono per il loro carattere descrittivo e per le forme classiche. Vanno ricordate particolarmente le sue *Sinfonie*, i *Quartetti*, i *Trio*, le *Sonate* ed i *Lieder*. Scrisse pure qualche opera teatrale, che però non ebbe successo.

Raimondi Pietro, compositore ed il più profondo contrappuntista del secolo XIX, nato a Roma nel 1786, morto nella stessa città nel 1853. Scrisse 66 opere teatrali, fra cui alcune di grande pregio; gli Oratori *Putifar*, *Giuseppe* e *Giacobbe*, che possono essere eseguiti tutti e tre contemporaneamente; *Messe* a 16 parti reali e 2 orchestre; *Sinfonie religiose*, *Salmi*, ecc., ed una famosa *Fuga* a sessantaquattro voci, divise in 16 cori, che è un vero prodigio dell'arte contrappuntistica. Fu maestro di composizione nel Conservatorio di Napoli, poi direttore dell'Istituto musicale di Firenze, ed infine maestro a S. Pietro in Vaticano.

Rameau Gian Filippo, celebre musicista, nato a Digione nel 1683, morto a Parigi nel 1764, fu il capo della scuola francese del secolo XVIII. Dotato di grande ingegno, rinnovò e perfezionò la musica drammatica con lo sviluppo ampio e grandioso della frase musicale, e nel campo dell'armonia portò una vera rivoluzione con la

scoperta dei *rivolti* e dell'*enarmonia*. Scrisse bellissime composizioni per clavicembalo e per organo, vari trattati di teoria musicale, *Divertimenti* e parecchie opere teatrali, fra cui *Castore e Polluce, Dardano, Le Indie galanti*, che sono capolavori.

Reicha Antonio, compositore e rinomato teorico, nato a Praga nel 1770, morto a Parigi nel 1836. Scrisse *Sinfonie, Quartetti, Fughe*, ecc., ed i rinomati *Trattati di Armonia, di Melodia* e *di Composizione*, che per lungo tempo furono assai diffusi e studiati.

Reinecke Carlo, pianista e compositore, nato in Altona nel 1824, morto a Lipsia nel 1910. Fece a più riprese la vita del concertista facendosi applaudire dovunque. Come compositore occupò in Germania uno dei primi posti; scrisse oltre duecento lavori, fra cui *Oratori, Ouvertures, Sonate, Quartetti, Lieder* e varie opere teatrali. Fu pure ottimo insegnante ed ebbe fra i suoi allievi Max Bruck, Sullivan, Svendsen, Grieg, ecc.

Rheinberger Giuseppe, compositore, nato a Vanduz nel 1839, morto a Monaco nel 1901. Scrisse *Musica sacra*, lavori *sinfonici, Quartetti, Sonate* per organo, *Lieder*, ecc. Tutti i suoi lavori sono nello stile classico ed hanno il pregio di essere molto originali.

Ricci Luigi, compositore, nato a Napoli nel 1805, morto nel manicomio di Praga nel 1859. Il suo miglior lavoro è l'opera *Crispino e la Comare*, scritta in collaborazione con il fratello Federico.

Richter Ernesto Federico Edoardo, compositore e teorico, nato a Grosschnöau nel 1808, morto a Lipsia nel 1879. Scrisse *Messe, Mottetti, Sonate, Quartetti*, ecc., ma acquistò particolare rinomanza per un suo *Trattato d'Armonia*.

Richter Hans Giovanni, celebre maestro concertatore e direttore d'orchestra, nato in Ungheria nel 1843, morto nel 1916. Fu il primo che diresse a Parigi la nona Sinfonia di Beethoven.

Ricordi Giovanni, fondatore della celebre Casa editrice di musica, nato a Milano nel 1785, morto nella stessa città nel 1853, fu il primo che introdusse in Italia l'arte di stampare la musica con l'incisione su lastre di metallo. La Casa Ricordi è giunta oggigiorno a tale altezza, da godere importanza e fama mondiale.

Riemann Ugo, nato a Grossmehlra nel 1849, morto a Lipsia nel 1919, fu uno dei più dotti e fecondi musicologi. Scrisse parecchi lavori importanti, fra cui una *Storia della Musica*, che probabilmente è la migliore e la più esatta che si conosca.

Rinck Giovanni Cristiano Enrico, valente organista e compositore, nato a Elgersburg (Turingia) nel 1770, morto a Darmstadt nel 1846. Scrisse musica sacra, musica per organo, Sonate ed un ottimo Metodo per organo; tutti lavori di egregia fattura.

Rinuccini Ottavio, poeta, nato a Firenze nel 1550, morto nella stessa città nel 1621, fu il primo autore di drammi per musica. Scrisse la *Dafne* posta in musica dal Peri e dal Caccini, e l'*Arianna a Nasso* per il Monteverdi. Appartenne a quell'eletta schiera di artisti che in casa del Conte Bardi di Vernio concepirono il nuovo dramma musicale monodico moderno.

Roberti Giulio, compositore e maestro di canto corale, nato presso Saluzzo nel 1823, morto a Torino nel 1891. Scrisse qualche opera teatrale, *Messe*, *Quartetti*, ecc., ma il suo maggior merito è quello di avere istituito la scuola corale nelle scuole elementari e nelle scuole superiori femminili; non a torto, egli può essere chiamato il padre del canto corale in Italia.

Rode Pietro, celebre violinista e compositore, nato a Bordeaux nel 1774, morto presso Damazon nel 1830. Esecutore di abilità straordinaria, diede concerti in tutta l'Europa ottenendo continui trionfi. Scrisse *Quartetti* e moltissime composizioni per Violino, tutti lavori bellissimi e perfetti nel genere.

Romberg Bernardo, violoncellista di grande merito, nato a Dincklage nel 1767, morto in Amburgo nel 1841. Scrisse pure *Concerti, Sonate* e *Fantasie* per Violoncello, *Quartetti, Trii,* ecc.

Rore (De) Cipriano, rinomato compositore, nato a Malines nel 1516, morto a Parma nel 1565. Studiò a Venezia con Willaert e successe a quest'ultimo quale direttore della Cappella di S. Marco. Ingegno fecondo e originale, si distinse sopratutto nella composizione dei *Madrigali*; scrisse *Messe, Mottetti, Ricercari* e due *Passioni*: specie di oratorî o drammi religiosi.

Rossi Lauro, compositore drammatico nato a Macerata nel 1812, morto a Cremona nel 1885. Scrisse moltissime opere teatrali oltre *Messe, Cantate,* musica vocale e strumentale da camera ecc., tutti lavori applauditi e ammirati per la fresca vena melodica. Occupò il posto di Direttore del Conservatorio musicale di Milano, poi succedette al Mercadante nella direzione di quello di Napoli, e va considerato fra i più importanti operisti e musicisti del tempo.

Rossi Michelangelo, organista e compositore, vissuto nel secolo XVII. Diede a Roma il dramma musicale *Erminia nel Giordano,* che ha molta importanza per la storia dell'opera. Scrisse pure un libro di *Toccate* e *Correnti d'intavolatura d'Organo e Cimbalo.*

Rossini Gioachino, compositore, nato a Pesaro nel 1792, morto a Passy, presso Parigi, nel 1868. Dotato di genio fecondissimo e di una straordinaria facilità nel comporre, fu uno dei maestri più popolari, tanto in Italia quanto all'estero, del secolo XIX. Visse buona parte della sua vita a Parigi, dove fu nominato Intendente generale della musica del Re ed Ispettore generale del Canto in Francia.

Scrisse le seguenti opere: *La cambiale di matrimonio, L'equivoco stravagante, L'inganno felice, Ciro in Babilonia, La scala di seta, Demetrio e Polibio, La pietra del*

paragone, L'occasione fa il ladro, Il figlio per azzardo, Tancredi, l'Italiana in Algeri, Aureliano in Palmira, Il Turco in Italia, Sigismondo, Elisabetta regina d'Inghilterra, Torvaldo e Dorliska, Il Barbiere di Siviglia, La gazzetta, Otello, La cenerentola, La gazza ladra, Armida, Adelaide di Borgogna, Ottone re d'Italia, Mosè, Adina, Ricciardo e Zoraide, Ermione, Edoardo e Cristina, La donna del lago, Bianca e Faliero, Maometto II, Matilde di Shabran, Zelmira, Semiramide, Il viaggio a Reihms, L'assedio di Corinto, Moise, Il nuovo Mosè, Il conte Ory, Guglielmo Tell.

Compose inoltre parecchie *Cantate*, un celebre *Stabat Mater*, una *Messa solenne*, parecchia musica vocale da camera e di altri generi, fra cui figurano molti Pezzi per pianoforte, scritti negli ultimi anni di sua vita e firmati: *Gioachino Rossini, pianista di terza classe.*

Rubini Gian Battista, nato presso Bergamo nel 1795, morto nel 1854, fu il tenore più rinomato del secolo XIX. Dotato di una bellissima voce, uguale in tutti i registri, di grande tecnica e di grande ingegno artistico, ottenne trionfi in tutte le principali città d'Europa.

Rubinstein Antonio, compositore geniale e pianista sommo, nato a Wechwotynez (Bessarabia) nel 1830, morto a Peterhof nel 1894. Esordì, ancora adolescente, quale concertista di pianoforte; in seguito, dopo d'essersi perfezionato alla scuola di Liszt, viaggiò l'Europa e parte dell'America, ottenendo dovunque grandiosi successi per la sua tecnica inarrivabile, per la perfezione del tocco e per la sublime interpretazione così delle proprie composizioni come di quelle dei più celebrati maestri di tutte le scuole. Scrisse parecchie opere teatrali, Poemi, Sinfonie, Quartetti, Sonate, Trii, Lieder, ecc. Tutti i suoi lavori si distinguono per lo stile originale, per l'eleganza delle forme, per la ricchezza e bellezza di melodie e per la perfetta armonizzazione.

S

Sachs Hans, maestro cantore, nato a Norimberga nel 1495, morto nella stessa città nel 1576. Calzolaio di mestiere, si dedicò però con molto amore alla poesia ed è il più rinomato di quella schiera di cantori che Wagner immortalò con l'opera *I Maestri Cantori di Norimberga*, in cui Hans Sachs funge da protagonista. Ingegno fecondo, dettò parecchie composizioni come *Canzoni*, *Ballate*, *Allegorie*, ecc.

Saint-Saëns Camillo, pianista, organista e distintissimo compositore, nato a Parigi nel 1835, morto in Algeri nel 1921. Si dedicò quasi esclusivamente alla composizione e creò gran numero di splendidi lavori orchestrali, vocali e per pianoforte, conquistando la fama di uno dei più importanti compositori contemporanei della Francia. Scrisse le opere teatrali *Enrico VIII*, *Ascanio*, *Le timbre d'argent*, *Etienne Marcel*, *Frine*, *Proserpina*, i *Barbari* ed il *Sansone e Dalila*, vero capolavoro; poi *Sinfonie*, *Poemi sinfonici*, *Oratori*, *Messe*, *Mottetti*, *Salmi*, *Concerti* per pianoforte, per violino, per violoncello, *Cori*, numerosi Pezzi per pianoforte, ecc. Tutte le sue composizioni si distinguono per la grande originalità, per la serietà e purezza di forma e per la somma maestria con cui è trattata l'armonia e la strumentazione.

Salieri Antonio, compositore celebre, nato a Legnago nel 1750, morto a Vienna nel 1825. Scrisse una cinquantina di opere teatrali, fra cui le *Danaidi*, che ebbero a Parigi lusinghiero successo, e l'*Europa riconosciuta*, scritta per l'inaugurazione del Teatro della Scala di Milano (3 agosto 1778), che ebbe un trionfo; poi parecchia musica da chiesa, *Oratori*, *Cantate*, *Sinfonie*, *Concerti*, musica vocale da camera, ecc. I suoi lavori si distinguono per la condotta melodica piana e scorrevole e

per la correttezza dell'armonia; nello stile imitò il Gluck, del quale era grande amico.

Sammartini Giovanni Battista, organista e valente compositore, nato a Milano verso il 1705, morto nella stessa città nel 1775, fu il creatore della *sinfonia* e della moderna musica istrumentale da camera. Scrisse numerosissime composizioni, fra cui *Sinfonie, Sonate, Quartetti, Trii, Concerti, musica sacra,* ecc.: tutti lavori ricchi di originalità e che dimostrano una grande versatilità d'ingegno. Sammartini fu maestro di Cristoforo Gluck.

Sarasate Pablo (de), uno dei più distinti violinisti contemporanei, nato a Pamplona (Spagna), nel 1844. Sonatore provetto, accoppia ad una tecnica impareggiabile un profondo sentimento, un'intonazione perfetta ed un sublime senso interpretativo. È pure buon compositore di musica per violino.

Sarti Giuseppe, compositore, nato a Faenza nel 1729, morto a Berlino nel 1802, fu artista colto e di grande ingegno. Scrisse più di 40 melodrammi, musica da chiesa, da camera, ecc., tutti lavori pregevoli. Fu dapprima maestro di cappella del Duomo di Milano, poi si trasferì successivamente a Londra ed a Pietroburgo.

Savart Felice, celebre acustico, nato a Mézières nel 1791, morto a Parigi nel 1841. Ricercò i principî della costruzione degli strumenti ad arco e le leggi delle vibrazioni dei corpi. I suoi lavori sulla scienza acustica sono tra i più importanti che si conoscano.

Sax Adolfo, nato a Dinant nel 1814, morto a Parigi nel 1894, perfezionò il Clarinetto ed inventò il Saxofono. Pubblicò pure un Metodo per il suo nuovo istrumento.

Scarlatti Alessandro, celebre compositore, clavicembalista, cantante, nato a Trapani nel 1659, morto a Napoli nel 1725, fu il fondatore della gloriosa scuola napoletana, ed uno fra i più grandi musicisti che precedettero G. S. Bach. Dotato di ingegno originale e fecondo, scrisse 120 opere teatrali, 200 Messe, 400 Cantate, Ora-

tori, Madrigali, Toccate per cembalo, Sonate per organo, ecc. Lo stile delle sue composizioni è sempre elegante, scorrevole e semplice. Nei suoi lavori teatrali diede agli accompagnamenti dell'orchestra una certa indipendenza, ed al *recitativo* una forma più definita.

Scarlatti Domenico, figlio e allievo di Alessandro, nato a Napoli nel 1683, morto nella stessa città nel 1757, fu il più celebre clavicembalista del suo tempo. Scrisse numerose composizioni per clavicembalo e per organo, le quali ebbero grande influenza sullo sviluppo dell'arte moderna e sulla *Sonata* in particolare.

Scarlatti Giuseppe, figlio di Domenico, nato a Napoli nel 1712, morto a Vienna nel 1777. Scrisse parecchie opere teatrali ed ebbe grande fama in Italia ed a Vienna così per l'eleganza delle sue composizioni come per la sua bravura nell'insegnamento del clavicembalo.

Scharwenka Filippo, compositore, nato a Samter, presso Posen nel 1850. Scrisse parecchia musica sinfonica, *Suites*, composizioni per pianoforte, per istrumenti ad arco, *Lieder*, ecc.

Schubert Francesco Pietro, illustre compositore, nato a Vienna nel 1797, morto nella stessa città nel 1828. Fu grande in tutti i generi e le sue composizioni si distinguono per l'espressione e la scorrevolezza della melodia, sèmpre originale ed elegante, e per l'armonizzazione perfetta, scevra da qualsiasi ricercatezza. Scrisse parecchie opere teatrali, musica da chiesa, Trii, Quartetti, Sinfonie, Pezzi per pianoforte ed un numero infinito di Lieder, che sono celebri e quanto mai popolari.

Schumann Clara Giuseppina, valorosa pianista, nata a Lipsia nel 1819, morta a Francoforte sul Meno nel 1896. Consorte di Roberto Schumann, fu la più fedele ed appassionata interprete delle opere del marito. Compose pure *Trii*, *Concerti*, *Lieder*, ecc.

Schumann Roberto, famoso compositore, nato in Sassonia nel 1810, morto in un manicomio vicino à Bonn,

nel 1856. Ingegno originale e proteiforme, contribuì, dopo Beethoven, più d'ogni altro allo sviluppo della musica strumentale; il suo stile è romantico. Scrisse l'opera *Genoveffa*, componimenti per voci ed orchestra, *Sinfonie*, *Sonate*, *Trii*, *Quartetti*, numerose composizioni per pianoforte, *Lieder*, ecc., tutti lavori pregevolissimi e che vanno annoverati fra la migliore musica classica.

Schütz Enrico, rinomato compositore, nato a Köstritz nel 1585, morto a Dresda nel 1672, fu uno dei precursori di G. S. Bach. Allievo di Giovanni Gabrieli, a Venezia, scrisse *Oratori*, *Salmi*, *Mottetti*, *Madrigali*, *Cori*, ecc. A lui devesi la prima opera tedesca composta sopra una traduzione dovuta al poeta Opitz, della *Dafne* di Rinuccini. La *Dafne* di Schütz venne rappresentata nel 1627.

Serassi, nome di una famiglia che si rese celeberrima nella fabbricazione degli organi; lavorò in Bergamo nel secolo XVIII e in parte del secolo XIX. I suoi membri principali furono: *Giuseppe* detto il *vecchio* (1694-1760), *Andrea Luigi* (1725-1799), *Giovanni Battista* (1727-1808), *Giuseppe* detto il *giovane* (1750-1817).

Servais Adriano Francesco, celebre violoncellista, nato in Hal, presso Bruxelles, nel 1807, morto nella stessa città nel 1866. Fu pure buon compositore e scrisse parecchia musica per il suo istrumento.

Sgambati Giovanni, pianista e compositore di grande merito, nato a Roma nel 1843, morto nella stessa città nel 1914. Come pianista, diede concerti nelle principali città d'Europa, ottenendo meritati successi; in seguito venne nominato professore nel Liceo musicale di Roma e maestro alla Corte di S. M. Vittorio Emanuele III Re d'Italia. Scrisse *Sinfonie*, *Quartetti*, *Quintetti*, *Concerti* per pianoforte, musica vocale, ecc., tutte composizioni che si distinguono per il carattere elevato e serio. Lo Sgambati va considerato uno dei migliori compositori di musica strumentale contemporanei.

Sivori Ernesto Camillo, celebre violinista, nato a Genova nel 1815, morto nella stessa città nel 1894. Fu allievo del Paganini. Scrisse pure alcuni lavori per il proprio istrumento, come *Fantasie*, *Trascrizioni*, ecc.

Smetana Federico, compositore, nato a Leitomischl, in Boemia, nel 1824, morto a Praga nel 1884. Studiò sotto la guida di Listz ed emerse per il suo grande ingegno e per la sua ricchezza d'immaginazione; i suoi lavori sono inspirati alla scuola wagneriana ed hanno pure l'impronta del carattere della musica nazionale czeca. Scrisse alcune opere teatrali e parecchi poemi sinfonici.

Somis Giovanni Battista, valente violinista, nato in Piemonte, nel 1676, morto a Torino nel 1763. Fu allievo di Corelli, e dopo aver viaggiato per vari anni come concertista applauditissimo si stabilì a Torino, ove seppe crearsi fama di ottimo insegnante. Scrisse pure alcune composizioni per violino e violoncello.

Spohr Luigi, compositore e violinista rinomato, nato a Brunswick nel 1784, morto a Cassel nel 1859. Scrisse opere teatrali, *Oratori*, *Sinfonie*, *Ouvertures*, *Concerti*, *Duetti*, *Terzetti*, *Quartetti*, ecc. Per le sue composizioni scritte nella forma e nello stile dei classici, e per la sua scuola di violino, va considerato fra i più insigni musicisti della Germania.

Spontini Gaspare, celebre compositore drammatico, nato a Majolato presso Jesi nel 1774, morto in patria nel 1851, fu un continuatore della scuola riformatrice di Gluck e per la nobiltà ed elevatezza del suo stile va considerato fra i più insigni musicisti italiani. Scrisse parecchie opere teatrali, fra cui la *Vestale* e *Ferdinando Cortez*, che ebbero maggior successo e gli crearono fama.

Stainer John (Sir), compositore, nato a Londra nel 1840, morto a Verona nel 1901. Scrisse la cantata *La figlia di Giavio*, gli oratorî *Gedeone*, *Maria Maddalena*, la *Crocifissione* e parecchia musica da chiesa.

Steffani abate Agostino, valente compositore, nato a Castelfranco veneto nel 1655, morto a Francoforte nel 1730. Scrisse opere teatrali, *Oratori, Messe, Sonate, musica da camera, Mottetti,* ecc.

Steinway e figli, in New-York, la più grande e la più celebre di tutte le fabbriche di pianoforti, fondata nel 1853 da Enrico Steinway, di Brunsvick, morto a New York nel 1871. La fabbrica continua tuttora, diretta dai suoi discendenti.

Stradella Alessandro, cantore e compositore, nato a Napoli verso il 1645, morto a Genova circa nel 1681, pare assassinato, essendo molto poche e inesatte le notizie che si hanno su questo musicista. Scrisse *Oratori, Melodrammi, Cantate, Mottetti, Madrigali,* musica strumentale, ecc. La celebre *Aria di chiesa* viene erroneamente attribuita a questo musicista, rivelandosi in essa una forma di arte che certo non esisteva in quel tempo. Tale composizione pare invece appartenga a Niedermeyer (1802-1861), autore dell'opera *Stradella.*

Stradivari Antonio, il più celebre e più rinomato fra tutti i fabbricanti di strumenti ad arco; fu allievo dei famosi Amati e maestro dei liutai Guarnieri, Bergonzi e dei suoi figli Francesco e Omobono. Nacque a Cremona nel 1664 e vi morì nel 1737.

Strauss Giovanni, famoso direttore d'orchestra e rinomato compositore di musica per danza, nato a Vienna nel 1804, morto nella stessa città nel 1849. Continuarono le sue tradizioni i tre figli *Giovanni, Giuseppe, Edoardo,* i quali oltre a numerosi ballabili scrissero varie operette.

Strauss Riccardo, compositore, nato a Monaco nel 1864. Dotato di grande ingegno e di una spiccatissima personalità, è senza dubbio un innovatore ed ha il merito di aver osato, come pochi di questi tempi, tentare nuove vie che forse faranno scuola; ma per ora egli non è da tutti compreso e la sua musica, per la stranezza delle

forme, per le azzardate combinazioni armoniche e per la coesistenza di più tonalità, che vi si trovano nello stesso pensiero musicale, dà origine a molte discussioni. Scrisse le opere teatrali *Guntrau*, *Salomé*, *Electra*, *Il cavaliere delle rose*; i poemi sinfonici *Dall'Italia*, *Don Giovanni*, *Macbeth*, *Morte e Trasfigurazione*, *Le facezie del buffone Till*, *Zarathustra*, *Don Chisciotte*, *Ein Heldenleben*, *Enoch Arden*; parecchi *Cori* a più voci, *Sonate* per pianoforte, per istrumenti ad arco, *Quartetti*, ecc.: tutte composizioni aristocratiche, elevate, e che giustamente possono far collocare lo Strauss fra i migliori compositori di musica strumentale dei nostri giorni.

Sullivan Arturo, compositore nato a Londra nel 1842, morto nella stessa città nel 1900, fu uno dei migliori musicisti della scuola moderna inglese. Scrisse *Cantate*, *Sinfonie*, musica da camera, vocale e strumentale, *Intermezzi* per i drammi di Shakespeare, e parecchi lavori teatrali.

Suppé Francesco, compositore, nato a Spalato (Dalmazia) nel 1820, morto a Vienna nel 1895. Scrisse *Lieder*, *Sinfonie*, *Quartetti*, *Messe*, ecc., ma è conosciuto ed acquistò fama specialmente per le sue operette, che sono ricche di melodie facili, originali, graziose e spigliate. Ne scrisse circa una trentina, fra cui vanno menzionate *Boccaccio*, *Donna Juanita*, *La bella Galatea*, *Poeta e Contadino*, *Cavalleria leggera*, ecc.

Svendsen Giov. Severino, violinista e compositore, nato a Cristiania nel 1840, morto nella stessa città nel 1911. Scrisse *Sinfonie*, *Rapsodie norvegesi*, *Quartetti*, musica da camera, ecc.: tutti lavori pregevoli e che ebbero dovunque liete accoglienze.

T

Tacchinardi Nicola, famoso tenore, nato a Livorno nel 1772, morto a Firenze nel 1859. Dopo d'aver cantato

con grande successo nei principali teatri d'Italia e dell'estero, si stabilì a Firenze, dove fondò una scuola, dalla quale uscirono celebri cantanti quali una Frezzolini, una Persiani, ecc.

Tamagno Francesco, celebre tenore, nato a Torino nel 1851, morto a Varese nel 1905. Dotato di una voce ampia, estesa e potente, fu il vero tipo del tenore eroico e drammatico; nelle sue interpretazioni si elevò a tale grandezza da essere proclamato il migliore fra tutti i cantanti che siano esistiti. Fu il primo ad interpretare la parte di Otello nel capolavoro del Verdi.

Tamburini Antonio, valente baritono, nato a Faenza nel 1800, morto a Nizza nel 1876. Interprete impareggiabile, cantò con grande successo nei principali teatri d'Europa.

Tartini Giuseppe, rinomato violinista e compositore, nato a Pirano (Istria), nel 1692, morto a Padova nel 1770. Contribuì grandemente al perfezionamento dell'arte del violino; allungò l'*archetto*, introdusse certe *legature* e certi *staccati*, e scoprì il così detto *terzo suono*, cioè quel suono basso che proviene da due note sonate contemporaneamente e sul quale basò un suo sistema di armonia, svolto in un Trattato. Fu il degno successore del Corelli, e dalla sua scuola uscirono molti celebri violinisti. Le sue composizioni, che sono classiche, si distinguono per lo stile elevato, per lo slancio e per la purezza dell'armonia. Scrisse *Concerti* per violino, *Studi* ed oltre 50 *Sonate*, fra cui è celebre quella intitolata il *Trillo del Diavolo*. Versatissimo nelle scienze filosofiche, nell'acustica e nell'armonia, lasciò lavori pregevolissimi e di grande utilità per gli studiosi.

Tausig Carlo, pianista, nato a Varsavia nel 1841, morto a Lipsia nel 1871. Allievo di Liszt, fu un grande esecutore così per il portentoso meccanismo come per la felice interpretazione dei classici.

Tempia Stefano, compositore, nato a Racconigi nel 1832,

morto a Torino nel 1878, fu fondatore e direttore della celebre Accademia di Canto Corale che porta il suo nome. Lasciò buoni lavori di musica corale e chiesastica.

Terpandro, poeta lirico e citarredo greco, nato in Antissa e vissuto nel secolo VII av. C. Ebbe molta influenza sullo sviluppo della teoria musicale degli antichi greci, poichè aggiunse altre tre corde alla lira, che non ne aveva che quattro, e con ciò allargò l'originario sistema del tetracordo (4 suoni) al sistema dell'ottava, nel senso della nostra scala moderna.

Thalberg Sigismondo, famoso pianista, nato a Ginevra nel 1812, morto a Napoli nel 1871. Scrisse numerose composizioni per pianoforte, trascrizioni su motivi di opere, tutti lavori molto in voga al suo tempo, ma oggigiorno caduti di moda.

Thomas Carlo Luigi Ambrogio, illustre compositore, nato a Metz nel 1811, morto a Parigi nel 1896. Scrisse musica chiesastica, da camera, composizioni per Cori, per pianoforte e parecchie opere teatrali, fra cui vanno annoverati i due capolavori *Mignon* e *Amleto*, che ebbero grande successo in tutti i principali teatri d'Europa. Thomas fu direttore del Conservatorio di Parigi.

Tinctor Giovanni (suo vero nome era Giovanni Vaerwere), famoso contrappuntista e teorico, nato a Poperinghe nel 1446, morto a Nivelles nel 1511. Fu maestro di cappella del re di Napoli, ed in questa città fondò la prima scuola musicale che si ebbe in Italia. Lasciò importanti lavori scientifici sulla musica e parecchie pregevoli composizioni.

Tomadini Jacopo (canonico), dottore in teologia, compositore ed organista valente, nato a Cividale nel 1820, morto in patria nel 1883, fu tanto grande come musicista quanto modesto come uomo. Scrisse regole per l'accompagnamento del canto fermo, *Messe, Oratori*, tutti lavori di grande pregio.

Tonassi Pietro, compositore e contrappuntista insigne,

nato a Venezia nel 1800, morto nella stessa città nel 1877. Musicò il *Cinque Maggio* del Manzoni e scrisse *Messe*, *Sinfonie*, *Quartetti*, *Terzetti*, ecc.

Torchi Luigi, compositorè, bibliofilo insigne, nato a Mondano nel 1858, morto a Bologna nel 1920, fu uno dei più eruditi musicisti d'Italia. I numerosi suoi lavori di critica, le sue monografie, l'importantissima sua raccolta di tutta la musica vocale italiana dei secoli XIV, XV e XVI, ecc., costituiscono un materiale più che prezioso per i maestri e per gli studiosi.

Toscanini Arturo, maestro concertatore e direttore d'orchestra, nato a Parma nel 1867, studiò il violoncello, il pianoforte e il contrappunto nel Conservatorio della sua città natale, poscia si dedicò alla carriera di direttore d'orchestra. Per la scrupolosa sua coscienza artistica, per la cura amorosa e intelligente posta nell'interpretazione dei vari autori, Toscanini è insuperabile e va considerato come il più valente maestro concertatore e direttore d'orchestra che sia esistito. Dotato di una prodigiosa memoria, egli concerta e dirige, perfino alle prove, senza mai adoperare lo spartito. È oggetto di continua ammirazione ed ottiene dovunque successi veramente trionfali.

Tosi Pier Francesco, celebre cantante e maestro di canto, nato a Bologna verso il 1650, morto a Londra nel 1727. Scrisse alcune *Cantate* ed un pregevolissimo lavoro didattico, nel quale sono esposti i principî dell'antica scuola italiana di canto.

Tosti Francesco Paolo, rinomato compositore di musica vocale da camera, nato in Ortona (Abruzzi) nel 1846, morto a Roma nel 1916. Fu maestro alla Corte di Londra e scrisse numerosissime composizioni per Canto le quali incontrarono il favore universale e formarono le delizie specialmente dei dilettanti.

Traetta Tomaso, rinomato compositore, nato a Bitonto, presso Bari, nel 1727, morto a Venezia nel 1779. Tutte

le sue composizioni sono ricche di melodia, di sentimento appassionato e di arditezza di modulazioni; fu un degno precursore di Piccinni e di Gluck. Scrisse numerose opere teatrali, Oratori, musica orchestrale ecc.

Tschaikowsky Pietro, compositore insigne, nato a Wotkinsk, in Russia, nel 1840, morto a Pietroburgo nel 1893. Fu uno dei migliori compositori moderni della Russia; tutte le sue composizioni si distinguono per l'eleganza e la purezza dello stile, per l'originalità, per l'armonizzazione moderna e per la fine istrumentazione. Scrisse opere teatrali, *Sinfonie, Poemi sinfonici, Quartetti, Concerti* per pianoforte, musica vocale da camera, musica sacra, ecc.

Tua Teresina, celebre violinista, nata a Torino nel 1867. Diede, applaudita, concerti in Italia e nelle principali città d'Europa. Nel 1889 si maritò col valente musicista e critico, il conte Franchi-Vernev (Ippolito della Valletta).

U

Ubaldo, monaco, nato nelle Fiandre verso l'840, morto nel convento di S. Amaud (Tournay) nel 932, fu uno dei più antichi contrappuntisti e scrittori musicali. È autore di una notazione musicale e di importanti trattati, nei quali si trovano i primi saggi della polifonia, cioè dell'unione simultanea di più suoni.

Usiglio Emilio, compositore e direttore d'orchestra, nato a Parma nel 1841, morto a Milano nel 1910. Scrisse parecchie opere teatrali, fra cui *Le educande di Sorrento* e le *Donne curiose*, che resero il suo nome popolare in tutta l'Italia.

V

Vallotti Francesco Antonio, monaco, nato a Vercelli nel 1697, morto a Padova nel 1780, fu valente contrap-

puntista, teorico ed uno dei migliori organisti del suo tempo. Scrisse molta musica sacra ed il trattato *Della scienza teorica e pratica della moderna musica.* Fu un grande oppositore dei sistemi armonici del Rameau e del Tartini.

Vanneo Stefano, monaco agostiniano, nato a Recanati (Ancona) nel 1493, morto in Ascoli verso il 1560, scrisse un'opera che tratta del canto fermo, della musica misurata e del contrappunto, e che costituisce uno dei migliori lavori teorici del secolo XVI.

Vecchi Orazio, valente compositore, nato a Modena verso il 1550, morto nella stessa città nel 1605. Scrisse *Capricci, Canzoni, Madrigali, Fantasie*, ecc., ed un componimento a 4 e 5 voci, in istile madrigalesco, intitolato *L'Amfiparnaso*, commedia armonica, rappresentato alla Corte di Modena nello stesso anno (1594), in cui il Rinuccini creava la prima opera: *Dafne.*

Veracini Francesco Maria, famoso violinista, nato a Firenze nel 1685, morto presso Pisa nel 1750. Scrisse pure *Sonate* per violino, *Sinfonie* per istrumenti ad arco e clavicembalo, ecc.

Verdi Giuseppe, nato a Roncole, presso Busseto, nel 1813, morto a Milano nel 1901, fu uno dei più grandi compositori melodrammatici. La sua arte è essenzialmente italiana, e nessuno meglio di lui seppe esprimere, con l'inesauribile sua vena melodica, tutti i sentimenti e tutte le passioni dell'anima; la sua arte perciò divenne popolare non solo in Italia ma in tutto il mondo. Dotato di genio sublime, il Verdi, nel comporre, pur avendo seguito l'evoluzione che l'arte musicale fece durante il lungo periodo della sua esistenza (e ciò particolarmente per l'influenza esercitata da Wagner) non imitò mai nessuno: egli fu sempre originale, sempre creatore, ed un creatore potente. Scrisse le seguenti opere teatrali: *Oberto conte di San Bonifacio, Un giorno di regno, Nabucco, I Lombardi, Ernani, I due Foscari, Giovanna*

d'Arco, *Alzira*, *Attila*, *Macbeth*, *I masnadieri*, *Il corsaro*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller*, *Stiffelio*, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *I Vespri Siciliani*, *Simon Boccanegra*, *Aroldo* (rimaneggiamento dello *Stiffelio*), *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Don Carlos*, *Aida*, *Otello* e *Falstaff*. Compose inoltre un *Quartetto*, parecchia musica vocale da camera, l'*Inno delle Nazioni*, *Concerti* e *Variazioni per pianoforte*, *Arie*, musica da chiesa, una *Messa da Requiem*, un'*Ave Maria*, un *Pater noster*, un *Te Deum*, *Laudi alla Vergine*, ecc. Dotato di una grande bontà di cuore, pari alla potenza del suo genio, fondò in Milano una Casa di riposo per i musicisti, e nella quale egli venne sepolto unitamente alla sua consorte Giuseppina Strepponi.

Viadana, vedi **Grossi Lodovico.**

Viardot-Garcia Paolina, celebre cantante, mezzo-soprano, nata a Parigi nel 1821, morta nella stessa città nel 1910. Possedeva tanta agilità e tanta ricchezza di estensione da riuscire a cantare il *Trillo del Diavolo* di Tartini.

Vicentino Nicola, compositore e scrittore nato a Vicenza nel 1511, morto a Milano verso il 1576. Scrisse *Madrigali* ed un'opera teorica che è ricca di utili consigli.

Vidal Pietro, celebre trovatore provenzale, nato verso il 1175 morto nel 1236 circa. Fu in Italia alla Corte di Bonifazio di Monferrato, e allorchè questi, nel 1202, si apprestava a passare il mare, intonò il canto della crociata.

Vieuxtemps Enrico, celebre violinista e compositore, nato presso Liegi nel 1820, morto a Mustafà (Algeri) nel 1881. Diede concerti nelle principali città d'Europa e scrisse ottime e belle composizioni per il suo istrumento.

Viotti Giovanni Battista, distinto violinista e compositore, nato a Vercelli nel 1753, morto a Londra nel 1824. Scrisse *Concerti* e *Sinfonie* per violino, *Quartetti*, *Terzetti*, *Duetti*, *Sonate*, ecc., tutti lavori che si distinguono

per la purezza della forma, per la ricchezza e l'eleganza della melodia.

Vitali Filippo, compositore, nato a Firenze verso la fine del 1500, morto circa nel 1650, fu uno dei primi a comporre canti monodici e duetti sul basso continuo.

Vitali Giovanni Battista, compositore, nato a Cremona nel 1644, morto maestro della Cappella Ducale di Modena nel 1692. Scrisse *Oratori*, *Messe*, *Inni sacri*, *Sonate* ecc., tutti lavori pregevoli.

Vittoria Tomaso Ludovico, valente compositore di musica sacra, nato ad Avila (Spagna) verso il 1540, morto a Madrid nel 1605. Tutte le sue composizioni (scritte nel genere palestriniano) si distinguono per purezza di stilé e per perfetta espressione dei pensieri. Nelle sue armonie s'incontra sovente l'intervallo di *quinta giusta* e l'uso dei ritardi.

Vivaldi abate Antonio, celebre violinista compositore, nato a Venezia verso il 1675, morto ivi nel 1743. Scrisse numerose opere teatrali, circa 28, e un'infinità di *Sonate*, *Concerti*, *Terzetti* ecc. ecc., per Violino, Viola, Violoncello. Le sue composizioni per Violino servirono per molto tempo di modello agli altri compositori.

Vogler, abate, Giorgio Giuseppe, valente teorico, pianista, organista e compositore, nato a Wirzburg nel 1749, morto a Darmstadt nel 1814. Allievo del Vallotti e del Martini, fu a sua volta maestro di Weber, Winter, Meyerbeer. Scrisse molta musica da teatro e da chiesa, ed eccellenti lavori didattici.

W

Wagner Riccardo, sommo compositore, poeta e scrittore di cose musicali, nato a Lipsia nel 1813, morto a Venezia nel 1883. Genio originale e potente, fece una vera rivoluzione nell'arte melodrammatica ed ebbe influenza,

come nessun altro mai, sui contemporanei e sull'arte musicale europea. Egli diede grandissima, anzi principale importanza all'orchestra, la quale procede parallelamente all'*azione* dei personaggi, commentandola; sviluppò e impiegò al massimo grado il *leitmotiv*, incarnando cioè in un proprio *tema* musicale, ciascun personaggio, ciascun carattere, ciascun fenomeno passionale. Dopo i primi tentativi melodrammatici con *Le fate* e *Il divieto d'amore*. scrisse le opere *Rienzi*, *Vascello fantasma*, *Tannhauser*, *Lohengrin*, *Tristano e Isotta*, *I maestri cantori di Norimberga*, la trilogia *L'anello del Nibelungo*, divisa in quattro parti, ciascuna delle quali costituisce un'opera teatrale di per sè: *L'oro del Reno* (Prologo), *La Walkiria* (I parte), *Sigfrido* (II parte), *Il crepuscolo degli Dei* (III parte), ed infine il dramma mistico *Parsifal*. Per tutte le sue opere, dopo avere diligentemente ricercato i fatti nelle leggende antiche, scriveva da sè il libretto, per modo che concetto, verso e musica corrispondessero esattamente. Compose inoltre alcune melodie per canto, una *Sinfonia*, un'*Ouverture* per orchestra al *Faust* di Goethe, una *Marcia funebre* per la traslazione delle ceneri di Weber, la *Huldigung-Marsch* per il re di Baviera, la *Kaiser Marsch* per l'incoronazione dell'imperatore Guglielmo di Germania, la *Marcia* per l'esposizione di Filadelfia, l'Idillio *Sigfrido* per orchestra e la cantata la *Cena degli Apostoli*.

Le sue principali opere teoriche sono: *Arte e rivoluzione*, *L'opera d'arte dell'avvenire*, *Opera e dramma*, *Arte e politica*, *Il giudaismo nella musica*, *Sull'arte del dirigere le orchestre*, *Beethoven*, ecc.

Weber Carlo Maria, celebre compositore e pianista, nato a Eutin nel 1786, morto a Londra nel 1826, fu il fondatore dell'opera nazionale tedesca ed il creatore del romanticismo drammatico musicale. Scrisse le opere teatrali: *La forza dell'amore e del vino*, la *Figlia dei boschi*,

Freischütz, *Euriante*, *Oberon*; poi *Ouvertures*, *Cantate*, *Sonate*, *Concerti*, ecc.: tutti lavori che si distinguono per la purezza della forma e dell'armonia.

Weert (De) Giacomo, rinomato contrappuntista fiammingo, nato verso il 1536, morto a Mantova nel 1597, fu uno dei migliori e più fecondi compositori del suo tempo. Scrisse numerosissimi *Madrigali* da 4 a 6 voci, *Mottetti*, ecc.

Weingartner Paolo Felice, nato a Zara nel 1863, è uno fra i migliori, più colti e intelligenti Direttori d'orchestra contemporanei. È pure buon compositore e letterato-musicista.

Widor Carlo Maria, organista e compositore valente, nato a Lione nel 1845. Scrisse parecchia musica per organo e da concerto.

Wieniawski Enrico, celebre violinista, nato a Lublino nel 1835, morto a Mosca nel 1880. Scrisse pure pregevoli composizioni per il suo strumento.

Wilhelmy Augusto, distintissimo violinista, nato in Usingen nel 1845, morto nel 1908. Per la sua straordinaria valentia, la cavata impareggiabile, l'impeccabile tecnica e la sua arte seria e aristocratica viene chiamato dovunque il *Paganini secondo*. Scrisse parecchi lavori per violino, tutti originali, di splendida fattura, e pieni di sentimento.

Willaert Adriano, grande contrappuntista, nato a Bruges nel 1490 circa, morto a Venezia nel 1562, fondò la celebre scuola veneziana, dalla quale uscirono lo Zarlino, il Porta, il Della Viola, il Vicentino, ecc. Fu il primo a comporre *Salmi spezzati*, divisi in due cori alternati; scrisse inoltre *Messe*, *Mottetti*, *Madrigali*, *Fantasie*, *Ricercari*, *Inni*, ecc. Tutti i suoi lavori sono elevati ed hanno forme proprie, da nessun altro usate prima di quell'epoca.

Winter Pietro, compositore, nato a Mannheim (Baviera) nel 1754, morto a Monaco nel 1825. Scrisse opere tea-

trali, musica sacra e da camera; i suoi lavori teatrali si distinguono particolarmente per i bellissimi effetti scenici e per le efficaci risorse strumentali.

Y

Ysaye Eugenio, distinto violinista, nato a Liegi nel 1858. Diede dovunque concerti facendosi apprezzare molto per la sua grazia affascinante e la sua classica severità nel sonare.

Z

Zacconi Ludovico, monaco agostiniano, nato a Pesaro nel 1540, morto verso il 1600. Scrisse un grandioso lavoro, diviso in 4 parti, che è uno dei migliori trattati di musica di quel tempo.

Zarlino Giuseppe, nato a Chioggia nel 1517, morto a Venezia nel 1590, fu il più illustre e il più grande teorico musicale italiano, ed uno dei più valenti musicisti del suo tempo, tanto da meritarsi il titolo di « restauratore della musica in Italia ». Pubblicò opere interessantissime nelle quali egli espone il calcolo degli *intervalli*, il coordinamento de *modi*, principî fondamentali della teoria musicale moderna, le proporzioni numeriche del sistema diatonico, ecc. Fu maestro di cappella a S. Marco in Venezia, e per quel tempio scrisse pure *Messe*, *Mottetti*, *Vespri*, *Salmodie*, *Antifone*, ecc.

Ziani Marc'Antonio, compositore, nato a Venezia nel 1653, morto a Vienna nel 1715. Scrisse una quarantina di opere teatrali e parecchi Oratori.

Zingarelli Nicola Antonio, ottimo compositore di musica teatrale e sacra, nato a Napoli nel 1752, morto a Torre del Greco nel 1837. Allievo della celebre scuola napoletana, fu a sua volta maestro del Morlacchi, del Merca-

dante, del Petrella, del Bellini e di altri rinomati musicisti. Scrisse *Quartetti, Arie, Sonate* per organo, *Solfeggi* per voci, *Partimenti*, ecc., tutti lavori pregevoli.

Zipoli Domenico, compositore e organista, vissuto a Roma nella prima metà del secolo XVIII. Scrisse ottime composizioni per organo e cembalo: *Sonate, Preludi, Canzoni, Allemande, Gighe, Partite*, ecc.

Zoilo Annibale, compositore, nato a Roma nel 1545 circa, morto verso il 1610. Scrisse molta musica chiesastica, fra cui *Messe, Salve Regina*, un *Tenebrae* a 16 voci, inoltre *Madrigali, Canzoni*, ecc.: tutti lavori assai pregevoli. Fu maestro di cappella a S. Giovanni Laterano in Roma e poi fece parte del Collegio dei cantori della Cappella Pontificia.

Zucchetto da Padova (Mistro), fu uno dei più antichi organisti che si conoscono. Suonò nella chiesa di S. Marco a Venezia dal 1318 al 1336.

accordi
accordi complessi e acc. arpeggiati
contrappunto
imitazione
canone
fuga

216
221
286
290
291